

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura (Pintura y Restauración)



**DEFICIENCIAS E IMÁGENES (CEGUERA, LOCURA,
EPILEPSIA-HISTERIA Y ENANISMO)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Sonsoles Pindado Sánchez

Bajo la dirección del doctor
Manuel Prieto Prieto

Madrid, 2009

- **ISBN: 978-84-692-3843-1**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura-Restauración

DEFICIENCIAS E IMÁGENES

(CEGUERA, LOCURA, EPILEPSIA-HISTERIA Y ENANISMO)

Sonsoles Pindado Sánchez

Tesis doctoral

Director

Dr. D. Manuel Prieto Prieto

Madrid, 2009

« ¿Quién no querría perder los sentidos del oído, el olfato y el tacto antes que perder la vista?. Pues el que pierde la vista es como si fuese expulsado del mundo, pues ya no lo ve más, ni ve nada de lo que hay en él. Y esa vida es hermana de la muerte ».

LEONARDO DA VINCI.- *El Tratado de la Pintura.*

« No te rías de un ciego, ni te mofes de un enano, ni causes daño a un lisiado ».

*Libro de la sabiduría de Amenemope.-
Egipto, siglos IX-IV a. J. C.*

« La imaginación, en su forma intermedia y controlada, es muy útil para la creatividad poética, pero en su forma extremada es un rasgo más de la locura ».

BENNETT, S.- Según la *Poética* de Aristóteles.

ÍNDICE

PROEMIO.....	XI
<u>I PARTE: CIEGOS, LOCOS, POSESOS Y ENANOS COMO REALIDAD</u>	
1. CEGUERA COMO REALIDAD.....	21
1.1. Sistema visual y etiología de la ceguera.....	22
1.1.1. Sistema visual.....	22
1.1.2. Etiología de la ceguera.....	27
1.2. Aspectos psicológicos del individuo ciego.....	30
1.3. Ciegos cotidianos: músicos, poetas, adivinos y mendigos.....	35
1.3.1. Prehistoria.....	35
1.3.1.1. Culpa y evitación.....	36
1.3.2. Egipto.....	37
1.3.2.1. Castigo y superstición.....	38
1.3.3. Grecia y Roma.....	43
1.3.3.1. Indefensión y temor.....	45
1.3.4. Israel.....	47
1.3.5. Ceguera desde la Edad Media hasta la Edad Moderna.....	50
Mendigos y vagabundos (p. 56), El ciego y su lazarillo (p. 59), Músicos y mendigos (p. 65), Vagabundos y viajeros (p. 71), El ciego y la Iglesia (p. 75), Otros personajes (p. 81).	
2. LOCURA COMO REALIDAD.....	87
2.1. Clasificación y tipos de locura o psicosis.....	89
2.2. Etiología de la locura o psicosis.....	93
2.3. Aspectos psicológicos de la locura.....	94
2.4. El loco de la vida cotidiana: Endemoniados, bufones, adivinos y mendigos.....	98
2.4.1. Prehistoria.....	98
2.4.2. Mesopotamia y Egipto.....	99
2.4.3. Grecia y Roma.....	100
2.4.3.1. Culpa: Respeto y diversión.....	102
2.4.4. Israel.....	103
2.4.5. La locura desde la Edad Media a la Edad Moderna.....	105
Desterrados, vagabundos y <i>stultifera navis</i> (p. 107), Locos bufones (p. 111), Locos en la bufonería palaciega (p. 121), Fiesta de los locos (p. 129), Locura como tristeza o melancolía (p. 132), Locos de la historia (p. 136): Juana la Loca (p. 136), Príncipe don Carlos (p. 137), Torquato Tasso (p. 138), Hugo van der Goes (p. 139). Otras imágenes de la locura (p. 139): Locura en la vejez (p. 139), Otras imágenes (p. 140).	

3. EPILEPSIA-HISTERIA COMO REALIDAD.....	145
3.1. Clasificación y tipos de epilepsia e histeria.....	147
3.1.1. Epilepsia.....	147
3.1.2. Histeria.....	152
3.2. Etiología de la epilepsia y de la histeria.....	154
3.3. Aspectos psicológicos de la epilepsia y de la histeria.....	156
3.4. Epilepsia-histeria en la vida cotidiana: endemoniados y poseídos.....	159
3.4.1. Epilepsia-histeria en la Prehistoria.....	160
3.4.2. Epilepsia-histeria en Mesopotamia y Egipto.....	160
3.4.3. Epilepsia-histeria en Grecia y Roma.....	161
3.4.4. Epilepsia-histeria desde la Edad Media a la Edad Moderna.....	164
3.4.4.1. Epilepsia-histeria en personajes célebres.....	167
Carlos II (p. 167), Julio César (p. 167).	
3.4.4.2. Epidemias de epilepsia-histeria.....	168
3.4.4.3. Otras imágenes de epilepsia-histeria.....	170
4. ENANISMO COMO REALIDAD.....	179
4.1. Clasificación y tipos de enanismo.....	180
4.2. Etiología del enanismo.....	182
4.3. Aspectos psicológicos del enanismo.....	184
4.4. Enanismo cotidiano: joyeros y orfebres, fenómenos y bufones.....	187
4.4.1. Prehistoria.....	187
4.4.2. Egipto.....	187
4.4.3. Grecia y Roma.....	194
4.4.4. Israel.....	200
4.4.5. Enanismo desde la Edad Media hasta la Edad Moderna.....	201
Enanos domésticos o bufones de compañía (p. 201), Enanos locos (p. 208),	
Enanos junto a mascotas o animales de compañía (p. 209), Enanos en las	
cortes u <i>hombres de placer</i> (p. 214), Otras imágenes de enanos (p. 225).	
II PARTE: CIEGOS, LOCOS, POSESOS Y ENANOS DESDE LOS MITOS	
5. CEGUERA DESDE LOS MITOS.....	233
5.1. Isis y Horus.....	234
5.2. Ceguera mítica.....	234
5.2.1. Ceguera como símbolo de culpa.....	235
5.2.2. Homero.....	237
5.2.3. Héroes.....	242
Belisario (p. 242), Horacio (p. 244).	
5.2.4. Ceguera a cambio de la vida.....	244
Fineo (p. 244).	
5.2.5. Ceguera curada.....	246
Fénix (p. 246), Plexipo y Pandión (p. 247), Orión (p. 247),	
Tobías (p. 248).	
5.2.6. Ceguera como castigo divino.....	260
Anquises (p. 260), Dafnis (p. 262), Épito (p. 263),	
Erimanto (p. 263), Estesícoro (p. 263), Fineo (p. 264),	
Ilo (p. 265), Licurgo (p. 266), Palicos (p. 266), Reco (p. 267),	
Támiris (p. 267), Tiresias (p. 268), Elimas <i>El Mago</i> (p. 271),	
Eliseo (p. 272), Sodomitas (p. 272).	
5.2.7. Ceguera infligida.....	273
Edipo (p. 273), Fineo (p. 276), Leuco (p. 277), Melanipa (p. 277),	
Orión (p. 278), Sansón (p. 278), Sedecias (p. 281).	
5.2.8. Ceguera en la vejez.....	281
Ajías (p. 281), Helí (p. 282), Isaac (p. 283), Jacob (p. 288).	
5.2.9. Otros personajes míticos.....	289
Céculo (p. 290), Efialtes (p. 290), Egipio (p. 291), Polimestor (p. 291)	
Pentesilea (p. 292), Polifemo (p. 293), Pluto (297).	

6. LOCURA DESDE LOS MITOS.....	301
6.1. Locura mítica.....	301
6.1.1. Locura simulada.....	302
David (p. 302), Ulises (p. 303).	
6.1.2. Locura colectiva.....	303
Ates o Atis y sus seguidores (p. 304), Mujeres argivas (p. 305),	
Muchachas atenienses (p. 305), Epidemia de locura (p. 306),	
Dioniso (p. 307).	
6.1.3. Locura mística.....	311
Ágave (p. 311), Bacantes o ménades (p. 314), Parzival (p. 318).	
6.1.4. Locura por mancha.....	318
Alcmeón (p. 319), Heracles (p. 320), Ixión (p. 323), Orestes (p. 323).	
6.1.5. Locura como castigo divino.....	329
Cecrópides o hijas de Cécrope (p. 329), Alcínoe (p. 331),	
Astrábaco y Alópeco (p. 331), Antiope (331), Atamante e Ino (p. 332),	
Aura (p. 334), Butes (p. 335), Dioniso (p. 335), Escamandro (p. 336),	
Frixo y Hele (p. 336), Hijos de Halia (p. 338), Haliacmón (p. 339),	
Ínaco (p. 339), Licurgo (p. 339), Nabucodonosor (p. 341),	
Miniades (p. 342), Náyades (p. 343), Prétides (p. 343),	
Ságaris (p. 345), Teutrante (p. 345), Timandra (p. 345).	
6.1.6. Locura como posesión.....	345
Erinias (p. 345), Hécate (p. 346), Lisa (p. 346), Ninfas (p. 346),	
Manía (p. 347).	
6.1.7. Locura en otros personajes míticos.....	348
Alfeo (p. 348), Anfión (p. 349), Até (p. 349), Áyax o Ayante (p. 349),	
Belerofontes (p. 351), Biblis (p. 351), Bróteas (p. 352),	
Cleomedes (p. 352), Cíquiro (p. 352), Eurípilo (p. 353),	
Fedra (p. 353), Greta <i>la loca</i> (<i>Dulle Griet</i>) (p. 354),	
Hombre salvaje (p. 355), Ío (p. 356), Macbeth (p. 356),	
Medea (p. 357), Ofelia (p. 358), Orlando (p. 359), Rey Lear (p. 360),	
Saúl (p. 361), Talos (p. 363), Yvain (p. 363). Don Quijote (p. 364).	
7. EPILEPSIA-HISTERIA DESDE LOS MITOS.....	367
7.1. Epilepsia.....	367
Ephialtēs (p. 367), Heracles (p. 367).	
7.2. Histeria.....	368
Bacantes o ménades (p. 368).	
8. ENANISMO DESDE LOS MITOS.....	371
8.1. Enanismo mítico.....	371
8.1.1. Dioses enanos.....	372
Bes (p. 372), Ptah-Patecos (p. 374), Hefesto (p. 375).	
8.1.2. Enanos desde las leyendas mitológicas.....	375
Pigmeos y grullas (p. 375), Hércules y los Cércopes (p. 379),	
Gulliver y los pigmeos (p. 382).	
8.1.3. Enanismo en otros personajes míticos.....	383
Cabiros (p. 383), Otras imágenes (p. 384).	
III PARTE: CIEGOS, LOCOS, POSESOS Y ENANOS DESDE LAS ALEGORÍAS	
9. CEGUERA DESDE LAS ALEGORÍAS.....	387
9.1. La ceguera y el mal.....	388
El Anticristo (p. 388).	
9.2. Ignorancia y ofuscación.....	391
Curaciones de Jesús de Nazaret (p. 392), El ciego de Jericó (p. 401),	
La Sinagoga (p. 402), El Error (p. 411), La Idolatría (p. 411),	
La Ignorancia (p. 412), La Ceguera de la Mente (p. 413).	
9.3. Ceguera como arbitrariedad.....	414
La Fortuna (p. 414), La Muerte (p. 421), La Suerte (p. 424),	
La Prodigalidad (p. 425), Cupido (p. 425), La Justicia (p. 432),	

La Injusticia (p. 433).	
9.4. Desprecio de la razón.....	433
La Ambición (p. 433), El Apetito Desordenado (p. 434), El Pecado (p. 434), La Riqueza (p. 435).	
9.5. Ceguera como ocultación.....	435
La Castidad (p. 436), La Pureza (p. 436), El Pudor (p. 437), La Lógica (p. 438).	
9.6. Otras figuras ciegas.....	439
La Degradación (p. 439), La Noche (p. 443), El Sueño (p. 445), La Lujuria (p. 445), La Amistad o mutuo auxilio (p. 447), La Esperanza (p. 448), La Religión (p. 449), La Paz (p. 449), El Ateísmo (p. 450), El Tacto (p. 450).	
9.7. Ceguera y hagiografías.....	456
Cecilia (p. 456), Florencio (p. 457), Longinos (p. 458), Lucía (p. 459), Lutgarda (p. 461), Matilde (p. 461), Odilia (p. 461), Francisco de Asís (p. 463).	
9.8. Otras hagiografías.....	464
Apolinar (p. 464), Anastasia (p. 464).	
10. LOCURA DESDE LAS ALEGORÍAS.....	465
10.1. Locura como alegoría.....	466
10.2. Locura como melancolía.....	468
Saturno (p. 472), La piedra de la locura (p. 473).	
10.3. Locura como necedad.....	477
Dixit insipiens (p. 477), Necedad (p. 480).	
10.4. Locura como misticismo.....	480
10.5. Otras imágenes de la locura desde las alegorías.....	482
Amor loco (p. 482), El loco del Tarot (p. 484).	
10.6. Locura y hagiografías.....	486
Acario (p. 486), Dympna (p. 486), Hildeberto (p. 486), Maturino (p. 487), Pedro Apóstol (p. 487), Francisco de Asís (p. 487).	
11. EPILEPSIA-HISTERIA DESDE LAS ALEGORÍAS.....	489
11.1. Epilepsia-histeria como posesión.....	491
11.1.1. Escenas de exorcismo.....	491
11.1.2. Curaciones de Jesús de Nazaret.....	492
11.2. Epilepsia-histeria y hagiografías.....	497
Magos (Reyes)(p. 497), Cornelio (p. 497), Lamberto (p. 498), Maturino (p. 498), Valentín (p. 499), Vicente Ferrer (p. 500), Vito (p. 500), Teresa de Jesús (p. 501).	
11.3. Otras hagiografías.....	503
Ciriaco (p. 503), Donato (p. 504), Dympna (p. 504), Hugo de Grenoble (p. 504), Lino (p. 505), Pedro Mártir (p. 506), Radegunda (p. 506), Ubaldo (p. 507), Zenón (507).	
12. ENANISMO DESDE LAS ALEGORÍAS.....	513
12.1. El enanismo y el mal.....	513
12.2. El enano como monstruo.....	514
12.3. Enanismo y hagiografías.....	516
Gonzalo de Amaranto (p. 516), Juan de Dios (p. 516).	
CONCLUSIONES.....	519
BIBLIOGRAFÍA.....	523
ÍNDICES.....	541
Índice onomástico y analítico (p. 541), Índice de materias, términos y conceptos (p. 575), Índice de láminas e ilustraciones (p. 597).	

*A Florencio, Alicia y Jesús,
mis padres y hermano*

PROEMIO

*« Conócete a ti mismo, patológicamente, la frágil burbuja que eres, y expuesto a mil calamidades.
Si entiendes estas cosas, eres un hombre, y de un género muy distinto a todos los demás ».*

LINNEO.

Conozco la deficiencia desde cerca. A ello han contribuido en parte los estudios de Magisterio y Psicopedagogía realizados y orientados hacia la *educación especial*. Pero nuestra intención desde el comienzo de esta investigación no era centrarnos en la deficiencia desde un punto de vista médico o educativo, sino desde el ámbito vocacional de las Bellas Artes, desde el cual se propone la presente tesis doctoral.

El interés principal de esta investigación está centrado en el análisis de representaciones artísticas sobre la deficiencia, seleccionando, de entre las numerosas existentes, aquellas que han sido consideradas de un mayor interés desde el punto de vista artístico, ya sea por ser más numerosas por sobrecogedoras, como sea el ejemplo de la ceguera; impactantes, como los arrebatos de locura o ataques de epilepsia-histeria; u objeto de curiosidad, en el caso del enanismo.

Por otro lado, existen ciertas limitaciones comprensibles que es necesario exponer con humildad: en primer lugar, las concernientes al ámbito estrictamente médico en el que, por otro lado, en una tesis enfocada desde la óptica artística no pretendemos considerar; y en segundo lugar, la imposibilidad de recoger en el presente trabajo la totalidad de imágenes de la deficiencia concernientes a cada uno de los temas seleccionados (ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo). Se ha considerado escoger varias deficiencias y no sólo una, por el interés en apreciar una evolución conjunta y paralela en el tiempo, en la manera de ser entendidas y representadas las deficiencias aquí propuestas. Tampoco todos los personajes aquejados de cada una de las deficiencias aparecen aquí representados, sino aquellos que hemos considerado más interesantes a destacar y, observando en lo posible, su representación desde las imágenes artísticas. De esta manera, el análisis de las imágenes sobre las deficiencias seleccionadas muestra una visión más amplia e interesante, no sólo desde su concepción para el arte, sino ofreciéndonos también una mayor comprensión acerca de la vida de estas personas aquejadas de las mismas.

Puede decirse que el arte, inherente a toda cultura, no se ha visto en nada ajeno a la plasmación de las deficiencias, bajo la interpretación de las diferentes épocas. La ceguera, la locura, la epilepsia-histeria y el enanismo han condicionado el modo de ser y relacionarse del individuo con sus semejantes, siéndoles desde la Antigüedad otorgadas a estas personas unas características especiales que han condicionado su mundo, variando también la concepción de la ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo. Así, cabe preguntarse: ¿qué es lo que sucede cuando se carece del sentido de la visión, de la capacidad de raciocinio, o cuando el individuo de manera temporal pierde el control sobre sí? ¿y qué cuando la diferencia con los otros radica fundamentalmente en una apariencia física que atrae la atención de los demás sobre uno?.

Por lo general la deficiencia, cualquier deficiencia, no suele dejar indiferente al ser humano. Se observa con respeto, a veces con temor, otras con sarcasmo; ora asociada a un castigo divino y, siempre, buscando una explicación en el intento de vencerla.

Las sociedades siempre han tratado y clasificado « lo diferente » de modos diversos, y según la mentalidad dominante. El asombro, el temor, el rechazo, la conmiseración o aceptación con que estos « diferentes » hayan sido tratados, no ha pasado por alto al artista, preocupado por reflejar la realidad del momento y hacerla asequible.

La historia es testigo de la repercusión que de estas deficiencias, ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo, se ha podido tener en las diferentes sociedades y épocas. Los individuos aquejados de las mismas, han sido representados en el arte como testigos de tragedias personales, en un mundo, donde sus diferentes significados, positivos o negativos, dependían con frecuencia de las creencias del momento.

El marco temporal elegido para la presente investigación ha sido un recorrido a lo largo de la historia, abarcando una visión general desde la Antigüedad, guiada siempre que ha sido posible, a partir de las imágenes artísticas, y abarcando hasta la Edad Moderna, donde la representación de la deficiencia pierde el interés de épocas anteriores.

Resulta también de interés señalar que nuestra investigación se ha centrado en aquellas imágenes - en ocasiones favorecidas por los relatos o documentos literarios - más relevantes para nuestra cultura occidental, dada la necesidad de imponer ciertas limitaciones a la presente labor, quizá ambiciosa, de rescatar del tiempo muchas de las imágenes de nuestro pasado, y cuya errática interpretación puede no resultar tan ajena en nuestros días. Somos conscientes de las otras muchas imágenes que quedan en el tintero, pudiendo indagarse de modo inimaginable en cada uno de los temas aquí tratados, quedando pues, la presente investigación abierta a futuras ampliaciones, tanto sobre las deficiencias mencionadas, como sobre muchas otras que, para centrarnos en las seleccionadas, no ha habido lugar para mencionar.

El interés por comprender la ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo desde las imágenes, ha tenido sus repercusiones en una abundante iconografía artística, la cual ha sido clasificada en cuatro vertientes fundamentales, entorno a las cuales se articula la presente investigación, y que suponen una significación *física, mítica y alegórica*,

estando presente de modo constante la *psicológica*, en un discurrir paralelo y diferenciador que pretende explicar cómo han sido interpretadas estas deficiencias según las diferentes épocas.

Estas vertientes abarcan una concepción más amplia de cada una de las deficiencias aquí analizadas, mucho más extensa y de mayor complejidad, que las comúnmente aceptadas para el concepto de ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo. Así, en la primera parte de nuestra investigación, se aborda la *dimensión física* del concepto de cada una de estas deficiencias, que abarca sus aspectos anatómicos, etiológicos y psicológicos; además de un breve recorrido que engloba desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, época esta última en la que se afianza la significación física de cada una de las deficiencias analizadas, dados los avances de la medicina, momento en que se ve la posibilidad de curación o mejora para estas personas.

La segunda parte está constituida por la *dimensión mítica* de cada una de estas cuatro deficiencias, donde se recogen tanto los mitos griegos, como los relatos bíblicos, además de personajes heroicos o legendarios pertenecientes a dichas épocas y relacionados con cada una de las deficiencias tratadas. En este apartado, personajes ficticios como reales quedan agrupados bajo un denominador común, que los engloba en el concepto de los mitos, analizando los pertenecientes a Egipto, Grecia, Roma e Israel, y centrándonos fundamentalmente en los tres últimos.

La tercera parte se corresponde con las *alegorías*, donde presentamos las personificaciones de los conceptos abstractos de la ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo, incluyéndose también en este apartado aquellas hagiografías o *curaciones mediante la fe*, tanto de ciegos como de poseídos, englobados estos últimos bajo las deficiencias de la locura y la epilepsia-histeria.

En las tres partes se ha procurado hacer un recorrido paralelo en imágenes de cada deficiencia, tanto en la contextualización general e histórica, como en imágenes que ilustraran a los personajes analizados desde los tres bloques propuestos.

Un eje transversal a las tres vertientes analizadas, es la consideración que ha tenido cada uno de los personajes afectados por cada una de estas deficiencias de sí mismos. Tal valoración viene mediada por las limitaciones propias y las impuestas por la sociedad, constituyendo ésta una cuarta vertiente, la psicológica.

Cabe mencionar que, en cada uno de los tres bloques (*físico, mítico y alegórico*) en los que se divide nuestro trabajo, existe, en el recorrido histórico de cada uno de ellos, una concepción más o menos característica en el modo de ser entendidos y retratados estos personajes, resultando difícil desvincularlos del pecado, la culpa y el castigo. Ello confiere a estos individuos un modo de vida y peculiaridades propias; como por ejemplo, la imagen del ciego como aedo y vagabundo cantor; el destierro de los locos, ya sea en naves o asilos; las peregrinaciones de los poseídos; o el continuo trasiego de enanos - tampoco desvinculados de cierto componente negativo - y de locos, allá donde se precisara de los servicios de un bufón. El tratamiento de las imágenes, pese a seguir un recorrido histórico paralelo a lo largo de nuestra investigación, resulta

característico en cada una de las deficiencias y vertientes, presentando rasgos peculiares y diferenciadores, excepto en la locura y epilepsia-histeria, en ocasiones más difíciles de distinguir entre sí, al tratarse de imágenes que intentan representar manifestaciones temporales de estados psíquicos, y no permanentes. Es por ello que, desde las alegorías, las curaciones de poseídos de locura o epilepsia-histeria, han sido incluídas ambas bajo el calificativo de endemoniados, dada su imposible distinción iconográfica en la mayoría de las ocasiones, y agrupadas en la epilepsia-histeria, dada su representación más afín con el resto de imágenes de dicha deficiencia. En otras ocasiones, la representación de la deficiencia resulta claramente visible, sea el caso de la ceguera cuando viene acompañada de acciones o gestos característicos, o del evidente enanismo.

Un rasgo común a todas estas deficiencias es la idea subyacente de un castigo por una culpa debida a una falta cometida, aunque a pesar de este componente ciertamente maligno, a los aquejados por estas deficiencias les son atribuidas ciertas cualidades sobrenaturales o maravillosas, en ocasiones buscadas y valoradas: como puedan ser la adivinación en el ciego, el servir como amuleto contra los males en la figura del enano, o la sagacidad y el ingenio atribuidos a la persona del loco y del enano; siendo la figura del aquejado de epilepsia-histeria la más temida, por considerarse una manifestación directa de los demonios desde el cuerpo de los afectados, característica también atribuida a los locos.

A la pregunta de cómo se estableció esta hipótesis de trabajo, hemos de advertir que, en un principio se consideró la posibilidad de un enfoque a partir de artistas aquejados por alguna deficiencia y el reflejo de ésta en sus propias obras. Pero no terminaba de ser la pretensión principal, puesto que nuestro interés estaba más en la propia deficiencia reflejada de un modo explícito en la obra y en sus diferentes modos de representarla, de ahí que nos planteásemos escoger una serie de deficiencias analizando la representación de las mismas desde las artes. La representación de la deficiencia era, en sus diferentes manifestaciones, un tema inabarcable dada su gran amplitud, como pueda ser la recogida en la clasificación realizada por la OMS. Por ello, decidimos limitar la búsqueda a algunas de las deficiencias que se consideraron más interesantes tras una amplia recopilación de documentación iconográfica sobre las mismas.

Así, las hipótesis en un principio planteadas, se concretaron en el siguiente objetivo principal del estudio y análisis de imágenes artísticas relacionadas con las deficiencias de la ceguera, la locura, la epilepsia-histeria y el enanismo, centrándose en la comprensión de las mismas, desde sus diferentes dimensiones, como son:

- Los aspectos anatómicos y etiológicos que posibiliten una mayor comprensión del concepto de cada una de estas deficiencias.
- La aproximación a una contextualización histórica de las dimensiones *físicas, míticas y alegóricas*, que permita comprender las características sociales y artísticas, generadoras de dichas representaciones.

- El análisis, desarrollo y clasificación de estas representaciones artísticas, dentro de cada una de esas acepciones (*físicas, míticas y alegóricas*) de las imágenes propuestas.
- El análisis desde la iconografía-iconología, así como desde la psicología de las imágenes propuestas.
- La comprensión global de estas deficiencias en las manifestaciones artísticas a través del tiempo.

Una vez determinadas las hipótesis sobre las que se pretendía investigar, se estableció una metodología de búsqueda de la documentación visual necesaria para ilustrar las deficiencias seleccionadas. Pretendía no sólo la enumeración de las imágenes existentes encontradas, sino el comprenderlas en su época y según el modo en que fueron concebidas, ya que muchas de éstas tenían como protagonista, como se ha podido apreciar a lo largo de esta investigación, al aquejado por la deficiencia. Las fuentes abarcaron tanto las visitas a museos, como la búsqueda casi infructuosa de conferencias relacionadas con el tema (en una de ellas, en la biblioteca Manuel Alvar, apenas obtuve un fragmento puntual sobre la génesis de la locura de don Quijote reflejada en alguna de sus representaciones), para terminar basándonos, fundamentalmente, en la investigación en bibliotecas, dada la amplitud de un tema que requería de un recorrido tan amplio que la búsqueda geográfica por museos del mundo quedaba por cuestiones evidentes descartada.

La gran cantidad de imágenes y documentación referente a las deficiencias encontradas, hizo necesaria una ordenación rigurosa con el objetivo de articular un discurso coherente, que facilitase la comprensión y desarrollo de las diferentes representaciones de cada deficiencia a lo largo del tiempo.

La labor de investigación parecía doblemente amplia: por un lado la búsqueda de imágenes que parecía inabarcable, pues era evidente que sólo podía obtenerse una muestra representativa y no la totalidad de las mismas, sobre cada deficiencia seleccionada; y por otro, la de documentarlas, que abarcaba entender, no sólo cómo habían sido realizadas y qué información se tenía de ellas, sino la tarea de rescatar a la persona con la deficiencia y convertir en protagonista al olvidado de la historia a partir de esta peculiaridad.

Así, la metodología seguida para el desarrollo de la presente tesis doctoral, se organiza acorde a las vertientes anteriormente mencionadas (*física, mítica y alegórica*) del modo siguiente:

En una *primera fase* se ha procedido a la búsqueda de *documentación iconográfica* relativa a la ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo, atendiendo además a la posible bibliografía de utilidad para explicar dichas deficiencias desde la historia del arte.

En una *segunda fase* se ha llevado a cabo una *clasificación y análisis* de dicha documentación iconográfica, atendiendo a las deficiencias a

tratar, y siguiendo las tres vertientes o dimensiones ya mencionadas, siendo considerada conjuntamente la vertiente *psicológica*.

En una *tercera fase* ha tenido lugar el *desarrollo del trabajo*, ordenando cada una de las deficiencias en tres partes claramente diferenciadas:

La parte *física*: pretende partir de un breve desarrollo de los aspectos anatómicos, etiológicos y psicológicos de cada una de las deficiencias, centrándose en el análisis de imágenes artísticas que pudieron representar a personas aquejadas de deficiencias reales.

La parte *mítica*: busca analizar estas deficiencias en el terreno de las narraciones que han trascendido a las diferentes culturas, sea el caso de los mitos griegos o los relatos y tradiciones bíblicas. Se pretende una clasificación a partir de las causas o el origen de estas deficiencias según las diferentes narraciones.

La parte *simbólica o alegórica*: pretende analizar las imágenes que personifiquen conceptos abstractos de cada una de las deficiencias analizadas.

Siguiendo esta estructura en tres vertientes, la presente investigación se articula en doce capítulos, englobando cada una de las vertientes cuatro capítulos, y correspondiendo cada uno de ellos a una de las deficiencias a tratar. El desarrollo de los mismos viene determinado por la documentación iconográfica encontrada.

Así, la primera parte se corresponde con la *parte física* (capítulos del 1 al 4), englobando los antecedentes de la representación de cada una de estas deficiencias, y cómo se han ido manteniendo las mismas de un modo más o menos constante, pese a las diferentes modificaciones que hayan podido ser introducidas por los artistas.

La segunda parte se corresponde con la *parte mítica* (capítulos del 5 al 8), y recoge aquellas deficiencias procedentes de diferentes narraciones y agrupadas bajo diferentes epígrafes, todos ellos alusivos a cómo los personajes analizados alcanzaron las deficiencias consideradas.

La tercera parte se corresponde con la *parte simbólica o alegórica* (capítulos del 9 al 12), refleja la trascendencia de la propia deficiencia a símbolos, brindando un terreno donde la deficiencia deja de ser de alguna manera representada como tal, y pasando al terreno de la metáfora y del símbolo, constituyendo dentro de las artes un terreno de gran interés para la creación, según ha podido comprobarse.

El título dado a la presente investigación trata de resumir, con la mayor sencillez, la búsqueda realizada de imágenes sobre la deficiencia, así, ***Deficiencias e imágenes***, se consideraba que sugería el tema que se pretendía desarrollar, y para evitar confusiones sobre el contenido del trabajo, se decidió acotarlo señalando el número de deficiencias tratadas: ***ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo***.

Como parte de la vida, la deficiencia, faceta para cada uno en absoluto deseable, se quiera o no, forma parte de la historia del hombre, no se representa por capricho, es algo que significa mucho y es indudable que esta preocupación queda reflejada en las representaciones desde el arte. Nuestra aportación ha pretendido mostrarla y clasificarla desde sus

representaciones y en las tres partes ya mencionadas, semejantes cada una de ellas en contenidos, en cuanto a sus imágenes.

En la presente investigación se ha pretendido buscar posiblemente en ese otro lado más oscuro, dependiendo de para quien, pero no por ello menos interesante del arte, obteniéndose una compilación de imágenes que no pretende ser original, sino intentar delimitar y organizar las imágenes de acuerdo a un parámetro establecido desde un punto de vista artístico. Puede señalarse que no hay una visión pesimista pero tampoco positiva de la deficiencia; nos hemos limitado a mostrarla, clasificarla desde el arte e intentar comprenderla; no obstante la deficiencia nos enseña cosas: no sólo la frágil materia de la que estamos hechos, como viene a aludir Linneo en la cita que abre nuestro proemio, también la concerniente al ámbito de la superación de la persona; y ciñéndonos más concretamente al ámbito que nos ocupa, el de la creación, diremos que el artista ha sabido y pretendido incluirla con profusión dentro de sus creaciones, otorgándole gran importancia, pues se pinta y representa, al fin y al cabo, y entre otras cosas, aquello que nos preocupa. La deficiencia ha sido incluida así en el arte con gran belleza y sensibilidad por los artistas, también preocupados no sólo por aquellas cosas hermosas y agradables a la vista, sino también por las grandes y pequeñas tragedias, que se corresponden en cierto modo con los sentimientos más hondos y anónimos del ser humano.

Finalmente, puede decirse que el presente trabajo supone una humilde muestra de la abundante iconografía existente sobre las imágenes de la deficiencia, de las cuales, hemos podido recoger una generosa muestra desde estas páginas.

I PARTE

CIEGOS, LOCOS, POSESOS Y ENANOS COMO REALIDAD



1. CEGUERA COMO REALIDAD

« No todos los ojos cerrados duermen ni todos los abiertos ven ».

ANONIMO.

« (...) en la ceguera como tema artístico aparecen la realización plástica del hecho y el reflejo que en el exterior trasciende del estado anímico del ciego, según consigue captarlo el artista ».

CAPDEVILA, M.- 1942, *La ceguera y el arte*.

La ceguera como una realidad concreta engloba tanto sus aspectos puramente físicos (anatómicos), psicológicos, médico-históricos, como artísticos; de los cuales trataremos a continuación, centrándonos en los aspectos artísticos, objetivo de nuestro trabajo. Para ello consideramos necesario, primeramente, aclarar los conceptos de ceguera y deficiencia, acepción ésta última, bajo la cual el concepto ceguera se engloba. Así define el diccionario de la lengua española esta deficiencia:

Ceguera: « (De ciego). f. Total privación de la vista. || 2. Especie de oftalmia que suele dejar ciego al enfermo. || 3. Alucinación, afecto que ofusca la razón. || ~ verbal. f. Med. *Alexia* »¹.

De las anteriores acepciones nos interesan, en cuanto a las dimensiones relativas a la ceguera, las tres primeras. Las dos primeras, por reflejar una incapacidad o enfermedad física (aunque en menor medida la segunda acepción); la tercera por referirse a una dimensión simbólica, que veremos ampliamente en el terreno de las alegorías de personajes ciegos en el arte. La dimensión mítica de la ceguera, tratada ampliamente por el arte queda sin embargo olvidada por el diccionario en sus diversas acepciones. Si bien nosotros le damos un amplio tratamiento, por su significación, en el presente trabajo.

Desde la medicina, la ceguera como deficiencia sensorial es un continuo donde las personas no se encuentran únicamente rodeadas de una completa oscuridad, existiendo a menudo cierto grado de visión funcional que les permite acceder a cierta información visual, aunque disminuida, con su entorno. Desde el arte esto se hace más complejo: las representaciones artísticas no diferencian esas gradaciones intermedias, reflejando a los personajes totalmente ciegos, o parcialmente (debido a la falta de alguno de los dos órganos de la visión). Esta incapacidad en el

¹ VV. AA.- 2001 (22ª edición), *Diccionario de la lengua española*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. ESPASA, vol. I, Madrid.

órgano de la visión es recogida a su vez como una deficiencia por la Organización Mundial de la Salud (OMS), quedando incluida dentro de la definición que da el Instituto Nacional de Servicios Sociales (INSERSO):

« *Deficiencia* hace referencia a las anormalidades de la estructura corporal y de la apariencia, y de la función de un órgano o sistema, cualquiera que sea su causa; en principio las deficiencias representan trastornos a nivel de órgano »².

Actualmente la definición de ceguera más difundida es la de *ceguera legal*:

« (...) que es la agudeza visual para la visión de lejos de 1/10 o menos, en el mejor de los ojos con la mejor corrección, o el diámetro más amplio del campo visual de menos de 10° »³.

Para hacernos una idea sobre la dimensión de la ceguera, resulta necesario conocer los daños que pueda sufrir el órgano de la visión, la cual no es la única implicada, pues el cerebro es el que realmente *ve* en el proceso de la visión⁴. Para ello analizaremos brevemente cómo funciona el sistema visual y su anatomía, aproximándonos a las causas de la ceguera, a partir de los daños en las diferentes estructuras de las que se compone el órgano de la visión.

1.1. SISTEMA VISUAL Y ETIOLOGÍA DE LA CEGUERA

1.1.1. Sistema visual

« Durante muchos siglos los anatomistas del Mundo Clásico y del Medievo (Aristóteles, Galeno, Rhazes, Avicena) consideraron al ojo como una vesícula ocupada por un fluido capaz de transmitir el estímulo visual desde ella hasta el cerebro, a través de un conducto hueco (nervio óptico) que los comunicaba.

Aún en el Renacimiento grandes estudiosos de la Anatomía Humana, como Leonardo da Vinci, conservaron una concepción parecida. Fue en el siglo XVI cuando Vesalio, el gran renovador del conocimiento anatómico, introdujo una nueva descripción del ojo,

² La OMS dice que bajo la clasificación de deficiencias del órgano de la visión, se encuentran algunas categorías tales como: ausencia de ojo, deficiencia visual profunda en ambos ojos (o sólo en uno pero con visión disminuida en el otro), deficiencia visual profunda en un ojo, etc. Éstas a su vez se dividen en categorías, englobando así el continuo que abarca desde una deficiencia visual leve, hasta la ceguera absoluta.

La presente definición de la deficiencia, es realizada por los autores refiriéndose al INSERSO, publicación del año 1983, p. 40. ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E. (ed.).- 1993, *Psicología de la ceguera*. ALIANZA. PSICOLOGÍA, N° 39, Madrid, p. 21.

³ La presente definición de *ceguera legal* es la recogida por la ONCE para lograr la afiliación de los afectados, existiendo el requisito exigido que se cumpla en ambos ojos y entendiendo por *agudeza visual* el: « Concepto de percibir y diferenciar dos estímulos separados por un ángulo. La magnitud de este ángulo determina la agudeza visual »; y por *campo visual*: « La porción de espacio que se puede ver sin mover los ojos, la cual en un ojo emétrope o normal abarca los 180° ». PASTOR JIMENO, J. C. (coord.).- 2001 (2ª reimpresión), *Guiones de Oftalmología*. MC GRAW-HILL-INTERAMERICANA, Madrid, pp. 261 y 263.

⁴ « El proceso de la percepción visual consiste en transformar energía física luminosa en representaciones internas de objetos y formas situados en el espacio ». ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, p. 31; y RANDALL T., J.- 1988, *Visión subnormal*. ONCE, Madrid, p. 5.

muy parecida a la que hoy tenemos, si bien conservaba algunos errores galénicos »⁵.

El ojo constituye para el ser humano la mayor fuente de información del mundo que le rodea, siendo el elemento clave del sistema visual. El estímulo que desencadena sensaciones en el ojo es la luz, siendo el único órgano de los sentidos sensible a ella.

Sin embargo, el ojo normal o *emétrope* no es capaz de ver todo el espectro de luz. En el ojo dañado son muchas las variantes existentes en cuanto a percepción de la luz, el color y la forma de las cosas del mundo que nos rodea, respecto al ojo normal. Para entender qué es lo que sucede en el ojo ciego, hemos de analizar y comprender el funcionamiento del ojo normal dentro del sistema visual⁶.

Por sistema visual entendemos al conjunto anatómico y fisiológico formado por el globo ocular, la órbita y los órganos que la rodean y protegen; así como los vasos y los nervios relacionados con el ojo. También forman parte de este sistema, los centros y vías que entran en contacto con el sistema nervioso implicados, directa o indirectamente, con el fenómeno visual⁷.

El ojo ha sido comparado con una cámara fotográfica, ya que posee elementos *opacos* que impiden el paso de la luz, excepto por un único punto; *transparentes*, que intervienen en la refracción de la luz; un sistema que, a modo de *diafragma*, regula la intensidad de la luz, y un *dioptrio ocular* o sistema de lentes que permiten enfocar una imagen en la parte posterior e interna del ojo, que aparecerá invertida sobre la retina⁸.

El globo ocular (*fig. 2*) es un órgano par, de forma más o menos esférica que se encuentra dentro de la cavidad orbitaria. Podemos decir que tiene una pared y un contenido. La pared está constituida por tres capas o membranas cuya función es la de proteger y nutrir al ojo. De fuera hacia adentro estas capas son: la esclero-córnea, la úvea y la retina. El contenido del ojo es transparente, refringente y permite la entrada de la luz; lo forman el



Fig. 1.- MITELLI, Giuseppe Maria. *Ejemplar para dibujar (Ver)*, de la serie de grabados *Los cinco sentidos*. Milán, Castello Sforzesco, Civica Racolta Bertarelli. Siglo XVII.

⁵ CLEMENT CASADO, F. (coord.).- 1994 (2ª edición), *Oftalmología*. LUZÁN, Madrid, p. 13.

⁶ El ojo *emétrope* es definido como: « La ausencia de trastorno de refracción del dioptrio ocular. Es el ojo normal desde el punto de vista óptico ». En cuanto a las radiaciones luminosas capaces de ser percibidas por el ojo: « De todo este vastísimo espectro solamente las ondas comprendidas en el sector que va de 400 [longitud de onda del color azul en nanómetros] a 700 nm [rojo] tienen la propiedad de estimular la retina de nuestro ojo provocando el fenómeno llamado *sensación luminosa*, esto es, luz. Cuando todas las ondas electromagnéticas ópticas estimulan simultáneamente la retina, el ojo percibe la luz blanca ». PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 265 y FABRIS, S. y GERMANI, R.- 1973 (3ª edición), *Color: proyecto y estética en las artes gráficas*. EDEBÉ, Madrid, p. 15.

⁷ PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 21.

⁸ Definiendo refracción como: « La desviación que sufren los rayos de luz al pasar de un medio a otro de distinta densidad, siendo ambos transparentes ». *Id.*, *Op. cit.*, pp. 77, 78 y 122.

crystalino, el humor acuoso y el vítreo. Para cada ojo disponemos de seis músculos que permiten los diferentes movimientos de la mirada⁹.

Capa externa: La *esclera* (*sclera*) es la cubierta del ojo que constituye el esqueleto o soporte rígido. Tiene forma de esfera y es una capa opaca, densa y de color blanco, estando formada en un 75% de agua. En ella se reconocen a su vez tres capas, siendo la más interna la capa pigmentada, la cual limita con la coroides. La esclera tiene orificios en su parte posterior para la salida de vasos y nervios así como para las fibras del fascículo óptico. Su función es la de proteger las estructuras internas del ojo. La conjuntiva, situada por delante de la esclera, es una mucosa que recubre la parte interna de los párpados y las glándulas lacrimales, teniendo capacidad de reabsorción de la secreción lacrimal¹⁰.

La parte anterior de la esclera es la *córnea* (cornea, lat. *cornu*=cuerno). Su forma es esférica y transparente, estando situada por delante de la esclerótica y unida a ella mediante el limbo, siendo « la superficie con mayor poder refractivo de todo el ojo ». La córnea tiene gran capacidad de refracción debido a su contacto con el aire¹¹.

Se compone a su vez de cinco capas, es avascular y tiende a deshidratarse lo que ayuda a su transparencia. Se humidifica por delante a través del líquido lacrimal y por detrás por medio del líquido de la cámara anterior del ojo. El limbo « es la zona de transición entre la córnea y la esclerótica », en él se encuentran estructuras responsables del humor acuoso. Entre sus funciones están la de regular la presión intraocular y nutrir a la córnea¹².

Capa media: La *úvea* está compuesta en su parte posterior por la *coroides* y en su parte anterior por el *cuerpo ciliar* y por el *iris*.

La coroides (*choroidea*, gr. *chórion* = piel, pelaje) es la capa media del ojo que se encuentra por dentro de la esclera, es vascular y por ello nutre a la esclera y a la siguiente capa con la cual entra en contacto: la retina. La coroides se adhiere a la esclera en su parte posterior, al nivel de la

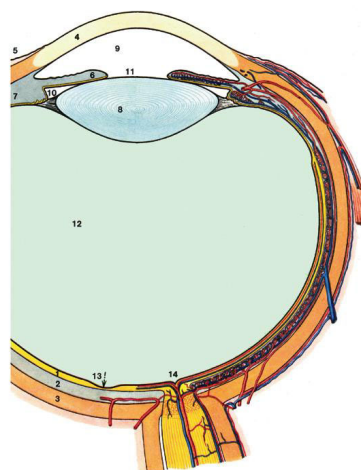


Fig. 2.- Globo ocular. (LIPPERT, H. *Anatomía: texto y atlas*, de Patzel, V.: *Histologie*, 1948).

1. Retina (*retina*).- 2. Coroides (*choroidea*).- 3. Esclera (*sclera*).- 4. Córnea (*cornea*).- 5. Conjuntiva (*tunica conjuntiva*).- 6. Iris (*iris*).- 7. Cuerpo ciliar (*corpus ciliaris*).- 8. Cristalino (*lens*).- 9. Cámara anterior (*camera anterior*).- 10. Cámara posterior (*camera posterior*).- 11. Pupila (*pupilla*).- 12. Cuerpo vítreo (*corpus vitreum*).- 13. Mácula (*macula*).- 14. Disco del fascículo óptico (*n. opticus*).

⁹ RODRÍGUEZ, S. y SMITH-AGREDA, J. M^a.- 1999, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*. PANAMERICANA, Madrid, p. 255.

¹⁰ LIPPERT, H.- 1999 (4^a edición), *Anatomía: texto y atlas*. (Traducción: Margarita Rohde Thielen). MARBAN, Madrid, pp. 523, 542, 543 y RANDALL T. J., *Op. cit.*, p. 4.

¹¹ PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 23.

¹² La presión intraocular se refiere a que ha de existir un equilibrio entre la formación y el drenaje de este humor, pues su exceso u obstrucción ocasionan un aumento de la presión en el interior del ojo (intraocular) que conlleva el riesgo de ceguera. LIPPERT, H., *Op. cit.*, pp. 523- 524; PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, pp. 23, 25-26 y RANDALL T., J., *Op. cit.* p. 3.

salida de las fibras que van a formar el nervio óptico, así como de los vasos y nervios; conteniendo « abundantes células pigmentarias que le permiten hacer del ojo una cámara oscura donde se proyecte la luz »¹³.

El cuerpo ciliar (*corpus ciliare*, lat. *cilium* = párpado, pestañas) tiene forma triangular y está constituido por músculo; se encarga de producir el humor acuoso y de la acomodación del cristalino mediante la contracción de su zona ciliar, de la que se encuentra suspendido este último. El cuerpo ciliar tiene tres capas: una muscular (*m. ciliaris*), otra vascular (*stratum vasculosum*) y otra epitelial. Esta última « pertenece al epitelio pigmentado de la retina (...) »¹⁴.

El iris (*iris*) (gr. íris, íridos= arco iris) es una membrana pigmentada situada delante del cristalino. Separa las cámaras anterior y posterior del ojo a través de la abertura de la pupila. Está compuesto de fibras y actúa a modo de diafragma encargándose de contraer y dilatar el diámetro de la pupila. « El iris es la parte coloreada del ojo. Controla la cantidad de luz que entra en el mismo, mediante la regulación del tamaño de la pupila »¹⁵.

Capa interna: La *retina* (retina, lat. *rete* = red), situada dentro de la coroides, es la capa más interna. Equivaldría en el ojo a la película de la cámara fotográfica. Dentro de su estructura característica de diez capas, destacan la capa externa de células pigmentadas (*pars pigmentosa*) que impide el paso de la luz, así como la interna nerviosa (*pars nervosa*). Es en esta capa interna donde se encuentran los fotorreceptores, que son células sensibles a la luz a la cual transforman en un estímulo nervioso que va hacia el cerebro. Los fotorreceptores son las células neuronales, que son los conos y los bastones. Los conos son sensibles a los colores y se localizan fundamentalmente en la parte posterior de la retina. Los bastones, distinguen entre luz y oscuridad y se encuentran repartidos por toda la retina. « Existen unos 6.5 millones de conos y de 110 a 130 millones de bastones »¹⁶. En esta capa interna existen también otro tipo de células que son las segundas y terceras neuronas de la retina: son las células *bipolares* o primeras neuronas y las *ganglionares*, conocidas como segundas neuronas. Los axones de esta segunda neurona convergen hacia un punto ciego conocido como la *papila óptica*; y atravesando las capas de la retina, coroides y esclera, forman lo que se conoce como nervio óptico.

Existe una zona central en la retina en el lugar en que se proyecta la imagen conocida como *mácula*, constituyendo ésta la zona de máxima visión al existir un mayor número de fotorreceptores en esa zona. Esta mácula tiene una depresión en el centro, la *fóvea* que constituye el área de mayor agudeza visual. La retina tiene como objetivo, a través de sus capas y células especializadas, el transmitir los impulsos al cerebro, dando lugar a la percepción visual, lo cual realiza a través del nervio

¹³ RODRÍGUEZ, S. y SMITH-AGREDA, J. M^a, *Op. cit.*, p. 257.

¹⁴ « La acomodación es la capacidad que tiene el ojo de aumentar su poder de refracción para ser capaz de enfocar a las distancias próximas ». PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 82 y LIPPERT, H., *Op. cit.*, p. 524.

¹⁵ RANDALL T., J., *Op. cit.*, p. 4.

¹⁶ PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 30.

óptico. La *ora serrata* « es la zona de transición entre las retinas sensorial y la ciega »¹⁷.

Contenido del globo ocular: Los medios ópticos que contiene el globo ocular son: el cristalino, el humor acuoso y el vítreo. Por su transparencia, permiten el paso de la luz dentro del globo ocular - cuyo interior está oscuro, debido a las células pigmentarias que recubren las diferentes cámaras, impidiendo el paso de la luz - formando una imagen única e invertida en la retina.

El *cristalino (lens)* es considerado como una lente biconvexa o con forma de lenteja que es transparente al carecer de vasos y nervios. En su composición hay un 65% de agua. Está suspendido detrás del iris a través de unas fibras que lo conectan con el cuerpo ciliar conocidas como *zónula de Zinn*; que son las encargadas del *reflejo de acomodación del cristalino*, siendo la función del cristalino la de enfocar los rayos de luz sobre la retina¹⁸.

El *humor acuoso (humor aquosus)* (lat. *humor* = líquido, *aqua* = agua) es un líquido transparente formado casi en su totalidad por agua (un 99%). Este humor acuoso se encuentra en las cámaras anterior y posterior del globo ocular, nutre al cristalino y a la córnea; así como también elimina productos de deshecho en ambos. Para que no exista un exceso de este líquido que dificulte la visión, existe un drenaje del humor acuoso en todas las paredes del ojo. Además de sus funciones de nutrir y de limpieza, así como de mantenimiento de la superficie ocular (sin el parpadeo el ojo se seca y la córnea se vuelve opaca), el humor acuoso tiene una función fundamental: es la de mantener la presión intraocular ya mencionada¹⁹.

El *cuerpo vítreo* es un líquido transparente, que al igual que el humor acuoso carece de células, es transparente y consta de un 99% de agua. Ocupa la mayor parte del volumen del ojo. Está situado en el espacio comprendido entre el cristalino y la retina y contribuye a mantener la estructura esférica del ojo. Esto es debido a su gran volumen que podríamos decir, empuja a la retina sobre la coroides evitando su desprendimiento (recordemos que sólo está unida al resto de las capas por su parte posterior, en lo que constituye la salida del fascículo o nervio óptico).

Existen dos nervios ópticos, derecho e izquierdo. Al camino que recorren desde la retina hasta la corteza visual se le conoce como vía óptica. Estos dos nervios se cruzan convergiendo en una línea media donde se unen para formar el quiasma óptico (*fig. 3*), que supone « la estructura nerviosa formada por la unión de ambos nervios ópticos » Parte de las fibras ópticas de este nervio terminan en la corteza supra e infra calcarina, donde se encuentra « la corteza visual primaria o área 17 de Brodmann [*fig. 4*], situada en la cara interna del lóbulo occipital »²⁰.

¹⁷ RODRÍGUEZ, S. y SMITH- AGREDA, J. M^a, *Op. cit.*, p. 258.

¹⁸ RANDALL T., J., *Op. cit.*, p. 4.

¹⁹ PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 40.

²⁰ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 40, 272; RODRÍGUEZ, S. y SMITH- AGREDA, *Op. cit.*, p. 275.

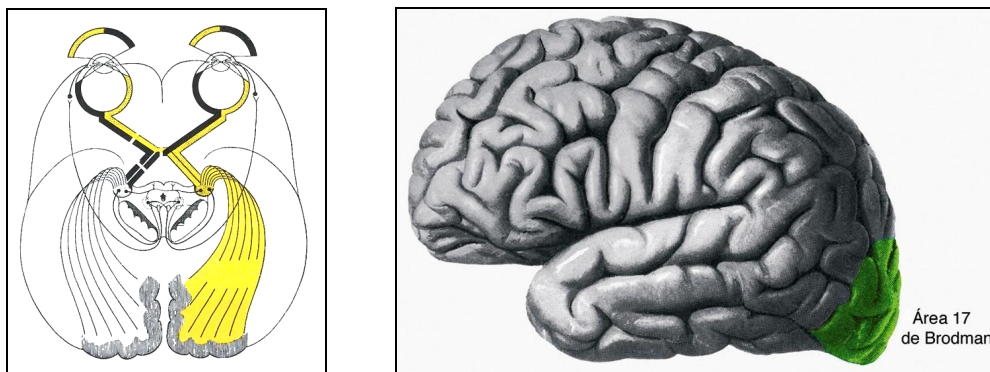


Fig. 3.- Esquema de la vía óptica. (LIPPERT, H., *Anatomía: texto y atlas*, de Bernninghoff, A., K. Goertler: Lehrbuch der Anatomie des Menschen, vol. 3. 1967).

Fig. 4.- Cerebro. Visión en área 17. (LIPPERT, H., *Anatomía: texto y atlas*, de Bernninghoff, A., K. Goertler: Lehrbuch der Anatomie des Menschen, vol. 3. 1967).

1.1.2. Etiología de la ceguera

Las clasificaciones realizadas sobre las causas de la ceguera son varias y de gran complejidad, para ser abordadas dentro de los límites de la presente investigación, cuyo objetivo es el análisis de obras artísticas. Por ello, nos limitaremos a detallar las causas más frecuentes de la ceguera, siguiendo las estructuras anatómicas ya mencionadas.

El origen de la ceguera puede acontecer desde el nacimiento (congénita), pudiendo ésta ser tanto adquirida: ya sea por sustancias tóxicas, traumatismos, o enfermedades infecciosas como la rubeola, sífilis, toxoplasmosis, tracoma, etc.; como hereditaria (con una probabilidad muy alta de tener hijos ciegos entre parejas de invidentes)²¹.

Analizando los diferentes elementos del órgano de la visión ya mencionados, podemos ver algunas de las causas de la ceguera:

Cuando la *esclera* queda dañada puede provocarse una infección grave del interior del ojo que dañe sus estructuras internas de modo irreversible. El *tracoma* es una infección crónica de la conjuntiva causada por un virus, la cual cuando se encuentra avanzada, ocasiona la ceguera, siendo la principal causa de ésta en países subdesarrollados²².

El daño de la *córnea* también puede provocar la infección del órgano interno (*queratitis*) pudiendo volverse totalmente opaca e impedir el paso de la luz, y resultando por ello afectada la agudeza visual de un modo grave. La *córnea* también se vuelve opaca en caso de deshidratación, lo que dificulta la visión. Cuando aparecen úlceras en la *córnea* el resultado termina siendo la pérdida del ojo²³.

La inflamación de la *úvea* conocida como *uveítis*, repercute, cuando no es supurativa y se da en su parte posterior o por toda ella, en una

²¹ CUÉLLAR GARCÍA REYES, C.- 1978, *Los ciegos*. DOPESA. LOS MARGINADOS, Barcelona, p. 19.

²² RANDALL T., J., *Op. cit.*, p. 4 y PARDO MINDÁN, F. J.- 1996, *Anatomía patológica*. MOSBY, Madrid, p. 306.

²³ LIPPERT, H., *Op. cit.*, p. 541 y RANDALL T., J., *Op. cit.*, p. 3.

inflamación del vítreo que alcanza a la retina, provocando la muerte de los tejidos (tisular), reduciendo de modo importante la visión²⁴.

La principal causa de la ceguera es la miopía degenerativa o patológica de la *retina (miopía maligna o magna)*, dando lugar a un ensanchamiento desmesurado en la parte posterior del globo ocular « causando grandes cambios en las capas que lo protegen: esclera, córnea y retina ». La retina al ser un tejido nervioso con riego sanguíneo, puede ver alterada su función por la oclusión de los vasos sanguíneos, como sucede en la *retinopatía diabética* (ocasionada por la diabetes), que puede afectar al vítreo, cuyos exudados pueden causar un desprendimiento de retina. La *retinitis pigmentosa* es una enfermedad genética que produce degeneración de los bastones y de la visión nocturna, reduciendo el campo visual periférico, el cual acaba por perderse cuando esta degeneración progresiva alcanza la mácula que se desprende. La *mácula* también se ve afectada en la *degeneración macular asociada a la edad*, cuyas causas no son bien conocidas, siendo la causante de una pérdida importante de la agudeza visual y la pérdida total del campo visual. El *desprendimiento de retina* puede tener lugar también por traumatismos que desplazan al vítreo, y cuyos exudados por el lado de la coroides terminan provocando su desprendimiento y la pérdida de la visión²⁵.

Las *cataratas* tienen lugar cuando el tamaño del *cristalino* va aumentando a lo largo del tiempo, debido a unas células en continua formación que van acumulándose en su zona central, perdiéndose la transparencia del cristalino. Éstas pueden ser congénitas o adquiridas (la más frecuente es la senil que aparece con la edad), siendo una causa importante de ceguera en el mundo²⁶.

Si el líquido fuese expulsado del *cuerpo vítreo* por cualquier traumatismo, el ojo se hundiría perdiendo la visión²⁷.

El *glaucoma* se produce cuando el humor acuoso provoca un aumento de la presión arterial del ojo durante cierto tiempo, dando lugar a un estiramiento del globo ocular en el que se ven afectados la retina y el *nervio óptico*, quedando este último dañado de modo irreversible, disminuyendo el campo visual y siendo frecuente que termine en ceguera²⁸.

La ceguera como hemos visto, no viene causada sólo por enfermedades, sino que también es consecuencia de la edad y de la herencia. Analizando la mayor incidencia de las patologías causantes de la ceguera, podemos decir que es la *miopía maligna o magna*, la mayor causante de la ceguera en general; existiendo una mayor incidencia de las *cataratas, tracoma y glaucoma* en los países menos desarrollados; siendo mayor el porcentaje tanto de *retinopatía diabética* como en *degeneraciones maculares asociadas a la edad* en países desarrollados.

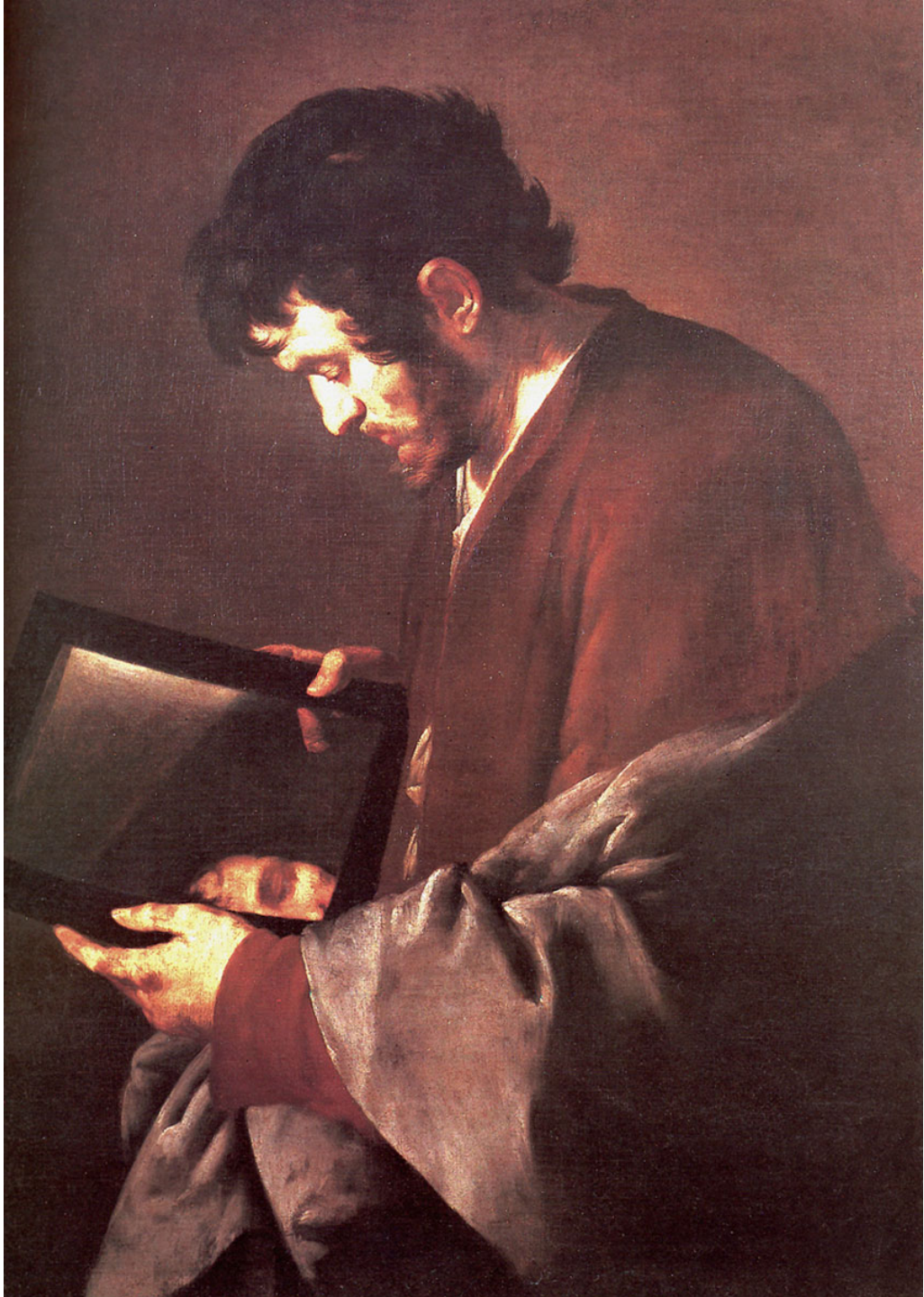
²⁴ PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, pp. 109-110.

²⁵ *Id.*, *Op. cit.*, p. 97; LIPPERT, H., *Op. cit.*, pp. 530-531; ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, p. 36.

²⁶ PASTOR JIMENO, J. C. (coord.), *Op. cit.*, p. 87 y ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, p. 35.

²⁷ RANDALL T., J., *Op. cit.*, p. 4.

²⁸ LIPPERT, H., *Op. cit.*, p. 528; LÓPEZ JUSTICIA, M^a D.- 2004, *Aspectos evolutivos y educativos de la deficiencia visual*. NETBIBLO, La Coruña, p. 75 y ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, p. 37.



1.- MAESTRO DE LOS ANUNCIOS A LOS PASTORES. *Hombre mirándose al espejo (La vista)*.
Milán. Colección De Vito. Siglo XVII.

Con ello, y sin hacer un listado carente de sentido que intente dividir a los ciegos en las obras de arte representados, podemos hacernos una idea de qué enfermedades pudieron afectar a los ciegos de épocas antiguas, independientemente de que las enfermedades e incidencias variasen con los países o las épocas²⁹.

1.2. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DEL INDIVIDUO CIEGO

« Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas (...) ».

GÉNESIS (1, 4).

En el individuo ciego parecen darse unas características psicológicas, que difieren notablemente del individuo vidente, o que no presenta alteración alguna en su visión³⁰.

Si dentro de las acepciones que el diccionario usa para definir la *psicología*, tomamos ésta como la: « Manera de sentir de una persona o de un pueblo »; y si en concreto nos remitimos al sentir individual o colectivo del individuo invidente, vemos como ya desde los comienzos, los videntes, más numerosos que el individuo ciego, han apartado a este individuo « diferente » de su camino: con miedo, desconfianza, compasión, etc., y lo han incluido en sus mitos, considerándolo como un ser tocado por una culpa y un castigo divino, en la mayoría de las veces; y otras, poseedor además de ciertos dones. El vidente ha considerado en el ciego un particular mundo inscrito en lo « oscuro », y de cierta vinculación con el mal³¹.

Existe otra asociación de la oscuridad como símbolo negativo, la cual ha sido representada por las alegorías en el arte desde la Edad Media:

« (...) identificación inmediata e inconsciente: la de visión con Luz, Conocimiento o Saber, y la de ceguera con Oscuridad, Ignorancia e Incultura »³².

Puede decirse que a la dificultad añadida de afrontar el mundo desde la ceguera, el individuo ciego ha debido de enfrentarse desde siempre a percepciones o vivencias parecidas donde, pese a la compasión que pudiera rodearle - si ha logrado sobrevivir -, ha llegado a sentirse marginado, bien por causas ajenas o por decisión propia (automarginación en autodefensa). Todo esto ha sucedido en unas fronteras no demasiado claras donde no tiene sentido buscar un culpable: el mismo ciego se encontró falto de recursos para afrontar su carencia; y el desconocimiento por parte del vidente, de las causas físicas naturales motivo de esta ceguera, provocaron la superstición contra la

²⁹ A lo largo de los textos, en contadas ocasiones se recogen atribuciones a diferentes épocas o personajes acerca de algunas de estas enfermedades; consideramos que este apartado sobre el funcionamiento del órgano de la visión y sus diferentes patologías puede servir como referencia e introducción a un personaje genérico y ciego, representado en las obras de arte.

³⁰ PAJÓN MECLOY, E.- 1974, *Psicología de la ceguera*. FRAGUA, Madrid, p. 38.

³¹ *Diccionario de la lengua española*, vol. II.

³² CUÉLLAR GARCÍA REYES, C., *Op cit.*, p. 10.

que se adoptaba la opción de relegarlo y marcarlo, con un estigma que lo rodeaba de cierta aureola de misterio³³.

Esta situación comienza a ver su fin cuando en los siglos XVIII y XIX, Valentín Haüy y su alumno Braille, continuador de su tarea, demuestran que los ciegos son capaces de acceder a la cultura escrita, siendo por ello educables, momento en que empieza el ciego a perder la aureola mágica de la que lo rodeaban los mitos y alegorías. El error por entonces fue considerar que el ciego era un individuo más equiparable al vidente, pero con un sentido menos, lo cual no es cierto como queda demostrado desde 1933 con las investigaciones de Cutsforth, quien encuentra diferencias entre ciegos y videntes más allá del sentido meramente visual y las cuales afectan a todos los órdenes de la vida:

« La pérdida de la vista implica una actividad mucho más intensa por parte de los otros sentidos, para compensar la disminución de las sensaciones recibidas. Supone también alteraciones serias en la vida social, en el plano de las relaciones con los demás hombres, en el mundo del trabajo, etc. Por último, la personalidad del ciego se ve afectada en lo más íntimo hasta el punto de que para comprenderse a sí mismo, necesita un concepto distinto del que tendría siendo vidente »³⁴.

Una distinción necesaria para entender cómo pueda desenvolverse el individuo ciego, es conocer el momento en que tuvo lugar esta ceguera, diferenciándose así, a los ciegos de nacimiento, de aquellos que sufrieron la pérdida de la vista siendo aún niños o ya adultos. Estos últimos presentan ventajas e inconvenientes respecto a los anteriores, encontrándose favorecidos por un mayor conocimiento de conceptos abstractos y del entorno que les rodea, pero teniendo como consecuencias negativas el gran cambio, que en ocasiones puede no ser gradual (como en el caso de ciertas enfermedades), sino brusco y repentino; lo cual requiere en ambos casos, una reestructuración completa de la vida del individuo que sufre la pérdida de la visión, lo que suele llevarle a depresiones³⁵.

No podemos, en el espacio de la presente investigación, tratar de profundizar en la evolución y niveles madurativos que acontecen en los orígenes de la persona ciega, como sean los de prensión, motores, intelectuales, simbólicos, comunicativos o afectivos que caracterizan y conforman el ulterior desarrollo psicológico, de un adulto ciego. Aunque destacamos que, en estudios sobre el desarrollo psicológico de los ciegos como los realizados por Fraiberg (1977), se demuestra que, si el niño no presenta lesiones añadidas a la meramente visual, su desarrollo evolutivo sigue las fases de los niños videntes, aunque con enormes dificultades ya desde sus inicios. No obstante, estos niños terminan por valerse de los restantes sistemas sensoriales, como sean el tacto y el oído, los cuales

³³ *Íd. Op. cit.*, pp. 31 y ss.

³⁴ PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, pp. 37-38.

³⁵ Estas también suelen acontecer, y con mayor gravedad, a aquellos individuos que recuperan la vista habiendo estado ciegos, pues este sentido es tan novedoso para ellos, que se sienten incapaces de organizar lo que ven, teniendo que reconocer los objetos mediante el tacto, y siguiendo un largo proceso hasta *aprender a ver* con el nuevo sentido. Ver *Íd.*, *Op. cit.*, p. 59; ROSA RIVERO, A.- 1981, *Imaginación y pensamiento en ciegos*. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, Madrid, pp. 105-106; y CUÉLLAR GARCÍA REYES, C., *Op. cit.*, p. 22.

verá reforzados con la palabra posteriormente; siempre que tenga un adulto que entienda este proceso y pueda estimularle precozmente³⁶.

Un mito que se tiene en torno al ciego es la creencia en un mayor desarrollo de los restantes sentidos, cuando se carece del de la vista. Sin embargo, los estudios demuestran que esto es falso: los sentidos restantes siguen funcionando igual que antes, pero *a partir de que la persona queda ciega se les presta más atención* (a lo que se conoce por compensación sensorial) porque de ellos depende la movilidad e interacción del ciego con el entorno; pudiendo destacar ahora en una mayor precisión en la atención auditiva sostenida y la memoria³⁷.

El mundo onírico visual va desapareciendo con el paso de los años en los que se han quedado ciegos de un modo tardío, dando lugar a sensaciones táctiles y auditivas, de las que ahora se compone su mundo³⁸.

En los ciegos de nacimiento (o los que se han quedado ciegos a edad temprana), existe una dificultad añadida que les acontece en un mundo de videntes: muchas nociones como sean las de dimensión, tamaño, peso, etc., pertenecen al mundo de los videntes, pues no pueden ser experimentadas directamente y las conocen mediante descripciones que provienen del mundo visual: son los llamados por Cutsforth *verbalismos*³⁹.

Las posturas del ciego y el andar también se adaptan, para evitar en la mayor medida, el sufrir daños en los posibles choques con objetos, desarrollándose además cierto « sentido del obstáculo », el cual parece servirse de los cambios acústicos o ecos de los sonidos, que permiten en ocasiones detectar paredes, etc., lo que necesita un silencio y condiciones particulares, que tampoco pueden generalizarse⁴⁰.

Otra idea generalizada que, según los autores, se tiene de los ciegos, es que pueden tender a ser amables y risueños, circunstancia que puede ser debida al mayor grado de dependencia que requieren de los videntes, aunque esto puede suponer una generalización excesiva, pues como en el resto de las personas, estos comportamientos dependen también del

³⁶ Ver FRAIBERG, S.- 1982, *Niños ciegos: La deficiencia visual y el desarrollo inicial de la personalidad*. (Traducción: Jesús Fernández Zulaica). GABINETE TÉCNICO DEL SERVICIO NACIONAL DE SERVICIOS SOCIALES, Madrid, p. 297; y cfr. ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, pp. 113, 166 y 167.

³⁷ Ver LICKEFFET y ENGLISH, C.- 1918, *Los ciegos: Estudio psicológico*. INSTITUTO NACIONAL DE SORDOMUDOS Y DE CIEGOS, Madrid, p. 26; PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 66 y ROSA RIVERO, A., *Op. cit.*, pp. 98 y 103.

³⁸ Ver PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 67 y CUÉLLAR GARCÍA REYES, C., *Op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 22-23 y ROSA RIVERO, A., *Op. cit.*, p. 107.

M^a Ángeles Núñez Blanco describe este déficit sensorial del siguiente modo: « (...) las experiencias táctiles tienen limitaciones derivadas de la necesidad del contacto directo con el objeto para que se produzca la percepción. Muchos objetos son por sí mismos inaccesibles al tacto (sol, astros, nubes); otros son demasiado grandes (montañas, edificios, etc.) o demasiado pequeños y frágiles (hormigas, pompas de jabón) por lo que su conocimiento es imposible a través de una vía directa; en algunas ocasiones el objeto sólo posee unas partes accesibles al tacto, mientras que otras partes permanecen inalcanzables (árboles, animales muy grandes) lo que provoca, a veces, que las personas ciegas adquieran sólo un conocimiento parcial de los objetos». CHECA BENITO, F. J. y cols.- 1999, *Aspectos evolutivos y educativos de la deficiencia visual*. ONCE, Madrid, p. 77.

⁴⁰ Sentido éste discutido, pero que parece haber dado lugar a ciertas ayudas electrónicas basadas en la acústica que, situadas en el bastón, han de ser interpretados por el ciego; aunque estos aparatos resultan costosos y no parecen mejorar demasiado las ventajas del bastón. Ver ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, pp. 223-224.

estado anímico; encontrándose en ellos una tendencia, también, hacia el aislamiento, que rechaza esta dependencia⁴¹.

Bajo los tintes de una psicología profunda, de raíces freudianas, Pajón elaboró una teoría de la psicopatología propia de los invidentes, donde destacan: un sentimiento de *soledad* o tendencia a la huida (lo que, quizás, explique el vagabundeo y nomadismo, que desde la historia le ha sido atribuido al ciego); una tendencia al conocimiento o *epistemológica* que a menudo les lleva a idear inventos y numerosas empresas que abandonan antes de ser acabadas; ciertas ideas, tanto de *destrucción* como de *regeneración*, que cursarían con fases de sadismo en un principio, el cual vendría seguido de un « duelo reparador »; así como los complejos de *castración* y de *prostitución*: siendo el primero vivido como la inferioridad que supondría la castración (impotencia), como la que siente el ciego ante los demás por los que se siente amenazado; suponiendo el segundo los sentimientos de inferioridad del ciego que se siente humillado, ante la superioridad que atribuye al vidente y desea venganza. Es en esta posición donde el ciego se niega a usar bastón o a reconocer su ceguera, sintiéndose humillado ante la ayuda que pueda precisar, la cual rechaza. El sentimiento de *culpabilidad*, que no tiene por qué ir unido a un sentido negativo de la misma, resume las tendencias anteriormente descritas y suele ser pasajero, siendo finalmente reparador⁴².

De las características y teorías expuestas en este apartado, que se pueden ajustar en mayor medida a las vivencias del ciego sobre sí mismo, y cómo éste ha sido interpretado, podemos ver que las adaptaciones que requiere el ciego para sentirse integrado en la sociedad, pueden cursar paralelas con los sentimientos de temor, inseguridad y angustia, que no favorecen en nada su integración, y sí el aislamiento. Así, la desconfianza y el temor que ha suscitado el ciego a lo largo de los tiempos, no viene a ser sino una paradoja: el poder que falsamente le ha sido atribuido de temor y recelo, no vienen a ser sino los sentimientos del propio ciego; el cual no necesitaba sino cierta comprensión de su deficiencia por parte del vidente, para no llegar a actitudes egocéntricas (de explotación de su defecto o desinterés por su entorno), pues « su ceguera ya le exime de cualquier otra obligación: ha pagado ya su tributo a la sociedad », que no hace sino marginarle⁴³.

⁴¹ Ver LECHEFFET Y ENGLISH, C., *Op. cit.*, p. 29; GARCÍA Y GARCÍA DE LA TORRE, J. M.- 1968, *Los ciegos somos así*. EDITORIAL CIENTÍFICO-MÉDICA, Barcelona, pp. 27-28; y PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 181.

⁴² Pajón relaciona este sentimiento de soledad con el mito de Orestes, hijo de Agamenón y Clitemestra. Siendo niño es abandonado por su madre, quien junto con su amante, asesina a su esposo. Orestes se salva de la muerte gracias a su hermana mayor Electra, quien lo lleva a Fócide, siendo criado por su marido Estroflo, junto al hijo de ambos. Con el tiempo Orestes vuelve a su tierra para vengarse. Su propia familia no le reconoce cuando viene anunciando su propia muerte, lo que Pajón atribuye al olvido en que se tiene al marginado. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 71-181; GRIMAL, P.- 1981 (6ª edición), *Diccionario de mitología griega y romana*. (Traducción: Francisco Payarols). PAIDÓS, Barcelona, p. 389 b y CUÉLLAR GARCÍA REYES, C., *Op. cit.*, pp. 28 y ss.

⁴³ « (...) esa separación se debe, en parte, al desconocimiento de ambos grupos: el ciego recibe una educación inadecuada que distorsiona su personalidad y le impide acercarse a la sociedad de manera menos traumática. La sociedad, a su vez, mantiene unas ideas prefabricadas que bloquean su capacidad de comprensión y su enfoque del tema desde otros ángulos, adoptando posturas intransigentes e inamovibles ». *Id.*, *Op. cit.*, pp. 31 y ss.

Quizá el mayor problema al que se haya enfrentado el ciego desde siempre, haya sido el rechazo de la sociedad a ofrecerle un trabajo, al desconfiar de su rendimiento (siendo otra vertiente la del abuso, haciéndoles trabajar por exiguos sueldos); cuando puede ser este trabajo el que les integre en la sociedad, el que compense y haga desaparecer el sentimiento de inferioridad y marginación, por uno de superación en su trabajo; quizá al que dediquen mayor entusiasmo que el vidente, dado el mayor esfuerzo realizado por conseguirlo⁴⁴.

Por último, podemos añadir que la carencia de vista no es tan importante, como la integración que pueda sentir este individuo en la sociedad, pudiendo el individuo ciego encontrarse apartado de los demás, inclusive, en la búsqueda de su definición, la cual, como recoge Vygotski:

« (...) tanto en el aspecto pedagógico como psicológico se ha planteado generalmente desde el punto de vista estrictamente físico, médico. El defecto físico se ha estudiado y compensado como tal: la ceguera ha significado simplemente la falta de visión, la sordera de audición, como si se tratara de un perro ciego o de un chacal sordo. En este caso se ha perdido de vista que, a diferencia del animal, el defecto orgánico de la persona, puede influir en la personalidad directamente, porque el ojo y el oído del hombre, no son sólo sus órganos físicos, sino también los órganos sociales, porque entre el hombre y el mundo se encuentra, también, el medio social que refleja y dirige todo lo que parte del hombre hacia el mundo y del mundo hacia el hombre. En el hombre no existe la relación directa, asocial y pura con el mundo. La falta de la visión o de la audición significa por eso, ante todo, la desaparición de funciones sociales muy importantes, la transformación de las relaciones sociales y la destrucción de todos los sistemas de conducta (...) »⁴⁵.

⁴⁴ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J.- 1991, *Los ciegos en la historia*. ONCE, vol. II, Madrid, p. 39; y PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 184.

⁴⁵ ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, pp. 360-361.

1.3. CIEGOS COTIDIANOS: MÚSICOS, POETAS, ADIVINOS Y MENDIGOS

Los ciegos cotidianos son aquellos que deambulan por las calles, ejerciendo oficios diversos entre los que se encuentran músicos, poetas, adivinos y mendigos, ocupaciones todas ellas que serán una constante en las diferentes épocas, y las cuales podemos observar a través de las representaciones artísticas.

1.3.1. Prehistoria

Resulta difícil establecer con precisión cómo fue vista la ceguera en la Antigüedad, debido a la gran escasez de datos, de una cultura que veneraba a las fuerzas de la naturaleza con las que convivía, y cuyas enfermedades debían de ser vistas a modo de castigos que tenían como consecuencia, la mayoría de las veces, el infanticidio; quizá por ser considerada la ceguera como una culpa de las fuerzas de la naturaleza, que habría de ser purgada⁴⁶.

La ceguera habría existido desde siempre junto con el hombre que dormía a la intemperie, carecía de unas medidas higiénicas, y se encontraba en continua lucha con el medio, que le ocasionaría lesiones oculares provocándole la ceguera.

Existe una única representación entre las pinturas rupestres, que bien podría representar a un individuo ciego: se trata de una imagen en la cual un individuo talla la piedra con los ojos cerrados, lo que le lleva a pensar a Montoro, que bien podría tratarse de la representación de un individuo ciego, puesto que para desempeñar su trabajo no necesita la vista, o bien podría estar causada la ceguera por tal actividad⁴⁷.

Los dioses de la naturaleza a los que veneraba, debían ser considerados por el hombre primitivo como causantes de los desastres que le acontecían. Montoro insistirá en que el miedo y la superstición unidos a la idea ancestral de culpa convertían al ciego en un símbolo de la ira de los dioses⁴⁸.

Ciertos pueblos primitivos percibían en sus invidentes, una agudeza especial de los sentidos tanto auditivos, como olfativos y táctiles, hecho que consideraban como algo extraordinario que los enlazaba con los dioses, creándose ya la figura del adivino ciego, cuya ambigüedad engloba tanto la visión externa como la interna; idea que comentaremos más adelante, pero que ya surgirá como una superstición en ciertas

⁴⁶ LAÍN ENTRALGO, P.- 1997 (11ª reimpresión), *Historia de la medicina*. MASSON, Barcelona, p. 4.

⁴⁷ Esta pintura rupestre se encuentra en el Museo Británico de Arqueología de Londres, descubierta en el monte Tessili (Sáhara). Carecemos de más datos acerca de dicha representación aparte de los ya citados. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 23.

⁴⁸ Montoro tomará esta idea de culpa del concepto de Carl Gustav Jung sobre el « sentimiento ancestral de culpa », conocido como Urdenker, o « memoria arcaica », el cual, y citando lo comentado por Montoro sobre tal concepto, viene a significar que: « (...) aquellas civilizaciones primitivas, irremisiblemente expuestas a toda clase de catástrofes meteorológicas y telúricas, habrían de buscar en la ira de los dioses la explicación de todos los acontecimientos desagradables (...) ». *Íd.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 24.

tribus prehistóricas, perfilándose en el transcurso de los siglos⁴⁹. En el mundo clásico se encontrarán así figuras claramente diferenciadas como el adivino ciego Tiresias.

1.3.1.1. Culpa y evitación

Esta cultura primitiva dominada por la superstición y el miedo, provocaría que el individuo ciego fuese considerado como un símbolo de culpa, de la que no se excluía que fuese heredada, y que sería consecuencia de un castigo divino; y signo de algún mal que les habría de sobrevenir y cuyo delito les correspondía exclusivamente a ellos desentrañar. Tomar de su mano cierta « justicia reparadora », requería según el pensamiento mágico dominante, paliar este castigo que consideraban provenía de los dioses, sacrificando al individuo; lo que quizá, consideramos, les suponía alejar tal culpa, ahuyentando posibles males venideros. Aunque estas prácticas, es de suponer, variasen de unas regiones a otras, dependiendo de las variantes de tales creencias⁵⁰.

Las actitudes del hombre de la prehistoria no consistían únicamente en la eliminación de estos individuos aquejados de algún mal. Tanto Aguado Díaz como Laín Entralgo coinciden en la existencia de dos enfoques dirigidos hacia estos individuos, por un lado el conocido como *empirismo o enfoque activo*, que posiblemente encontrase el remedio para la ceguera en la magia (pues estos autores se referirían a enfermedades discapacitantes en general, y no en concreto a la ceguera), y el *animismo o enfoque pasivo* que como ya se ha visto, consideraría la enfermedad consecuencia de causas mágicas o religiosas y asociada al castigo que proviene de un pecado, recurriendo por ello a la práctica del infanticidio; siendo las actitudes, tanto de rechazo como de aceptación, aunque predominasen fundamentalmente las primeras⁵¹.

La única pintura rupestre encontrada, que ya hemos comentado, no prueba la existencia de individuos ciegos en estas sociedades primitivas. Se han encontrado, sin embargo, restos arqueológicos que revelan la existencia de un único individuo adulto, del que se sabe con certeza era ciego, además de padecer otras anomalías físicas; lo cual, además de afirmar la actitud empírica anteriormente comentada, significa que este hombre despertó actitudes de compasión, siendo protegido y cuidado desde el nacimiento, lo que parece desmentir que existiera siempre y en todo lugar el infanticidio sistemático⁵².

⁴⁹ Montoro nos habla de tribus como las de Madagascar, cuyo « ciego predecía el porvenir y conocía las enfermedades por la voz del paciente ». En Polinesia « olfateaban el viento para diagnosticar la enfermedad », en los pieles rojas, el viejo invidente (aparece ya aquí la idea de anciano sabio y venerable que profetiza) « interpretaba las voces de los vientos y del trueno; conocía los cambios del tiempo por los gritos de los animales y por su olor, descubría las propiedades curativas de las plantas », son entre otros los ejemplos que generan una figura que se afianzará en el tiempo. *Id.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 26.

⁵⁰ *Id. Op. cit.*, vol. I, pp. 24-25.

⁵¹ Ver AGUADO DÍAZ, A. L.- 1995, *Historia de las deficiencias*. ESCUELA LIBRE. TESIS Y PRAXIS, N° 3, Madrid, p. 39.

⁵² Estos restos prehistóricos del Neandertal, pertenecientes a la cultura de Shanidar que data de hace unos 45000 años, revelan, además de la atrofia en diferentes partes del cuerpo, que este individuo era ciego del ojo izquierdo. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 37-38.

Una cuestión a considerar sería que, en los recién nacidos, la ceguera no resultaría una deficiencia física tan notoria como otras, pasando mayormente desapercibidos y evitando que fuesen eliminados, circunstancia que disminuiría su probabilidad a medida que el individuo fuese haciéndose adulto (pudiendo ser protegido por otros miembros que le hubiesen tomado afecto), así como cuando sobrevienen enfermedades o accidentes en la edad adulta.

Montoro edifica una prehistoria para estos ciegos basada en la hipótesis, según la cual, la vida de este individuo iría viéndose mayormente favorecida a medida que avanzasen las etapas, encontrando en la vida sedentaria del Neolítico un lugar más integrado desde el que poder realizar actividades para el provecho de la comunidad, como pueda ser entre ellas, el cuidado del ganado, la alfarería o la talla de utensilios, hecho que aparece en la pintura rupestre conservada⁵³.

1.3.2. Egipto

« Sigue a tu corazón mientras estés vivo. Coloca mirra sobre tu cabeza. Viste con lino (fino). Aumenta tu bienestar para que tu corazón no pierda vigor. No ofendas a tu corazón hasta que llegue el día de la lamentación (de los muertos) ».
Extracto de la canción del arpista (Según Siegfried Schott).

EGGEBRECHT, A.- *El Antiguo Egipto: 3000 años de historia y cultura del imperio faraónico.*

Puede resultar difícil de entender para nosotros, el significado que tenía en esta sociedad egipcia el hecho de no ver, al no considerar como divinidades a los astros celestes, y limitando la ceguera al hecho de no poder contemplar la belleza del mundo que nos rodea. Para el personaje egipcio, este hecho implicaba no ver a la divinidad; aunque a la vez y, paradójicamente, algo muy estrecho parecía unirle a ella. El ciego sería un hombre aislado y marcado por Dios, con el cual se han estrechado una serie de lazos que significarían una comunión más directa con la divinidad.

La vida en la sociedad egipcia, de algún modo giraba en torno a la mirada, vinculada con la divinidad, y donde el ojo significaba, algo más que un órgano productor de la visión alojado en el cuerpo; siéndoles atribuidos, tanto al ojo como a la mirada, valores simbólicos y alegóricos, entre los cuales se considera el ojo: « como recipiente de vida espiritual y reflector de energía y felicidad »⁵⁴.

⁵³ El asentamiento permitiría a la persona ciega tener un mayor conocimiento del entorno que le rodea, capacidad que viene determinada por el conocido como « sentido del obstáculo », que sería la « habilidad para detectar obstáculos, aparentemente ligada a la localización de fuentes de sonido », también conocido como « visión facial » de los ciegos. Ver ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E., *Op. cit.*, p. 96; y MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 26.

⁵⁴ CAPDEVILA, M.- 1942, *La ceguera y el arte*. MASNOU, Barcelona, pp. 10 y 16; CIRLOT, J. E.- 1998 (2ª edición), *El ojo en la mitología: su simbolismo*. HUERGA & FIERRO, Madrid, p. 14.

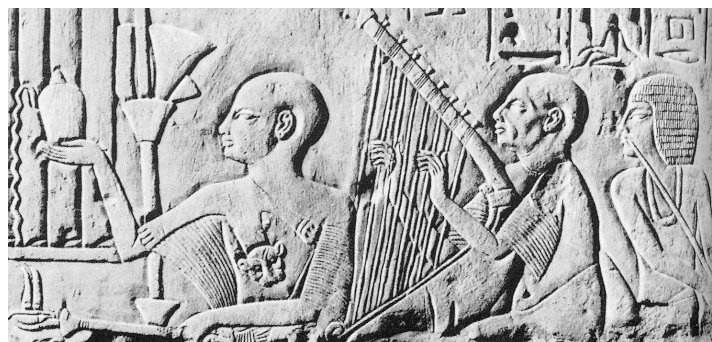
1.3.2.1. Castigo y superstición

El hecho de que la divinidad Isis tuviera el poder de cegar así como de devolver la vista, consideramos que convertiría a la ceguera en un símbolo de castigo por alguna falta cometida, tal y como se daba en las creencias de las culturas primitivas, donde los dioses enviaban la ceguera, consecuencia de un castigo.

Acorde con la creencia en supersticiones, se cree en el mal de ojo; sin embargo, tales creencias conviven con unos avanzados conocimientos médicos y quirúrgicos, como reflejan los diferentes papiros conservados, de los cuales el más famoso es el papiro de Ebers. Este papiro describe, según los conocimientos médicos de la época:

« (...) conjuros, recetas y tratamientos a seguir para combatir el tracoma y otras afecciones de la vista. Hay papiros del siglo XIX a. de J. C. que ya detallan la terapéutica adecuada para remediar determinadas enfermedades oculares; lo cual muestra el gran interés del pueblo egipcio por reducir el elevado número de ciegos existente en el valle del Nilo, y que había alcanzado un gran dominio de la ciencia médica »⁵⁵.

Fig. 5.- *Arpista ciego de Saqqarah.*
(Detalle). Tumba de Patenemheb. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. Finales de la VIII dinastía.



La ceguera causada por el tracoma era considerada como una enfermedad habitual en la zona del Nilo, debido al clima del desierto y a las bajas temperaturas durante la noche, resultando afectadas una cantidad considerable de personas, lo cual inclinó a un trato benévolo, sin embargo, no los libraba de la mendicidad en la que podían acompañarse de algún instrumento musical. Así, los bardos o poetas ciegos cantaban con instrumentos musicales hazañas o batallas de héroes y soberanos⁵⁶.

Era la egipcia una sociedad donde se empleaba a esclavos ciegos o de ojos vendados, en la construcción de las cámaras secretas que albergarían los tesoros de los faraones, y donde se empleaban masajistas ciegos, suponemos que para evitar el contacto tan directo con la figura divina del faraón. También en ella eran cegados los ladrones de tumbas; y los ciegos eran escogidos de forma preferente para el oficio de porteros, con el fin de garantizar la discreción de una sociedad dada a los excesos.

⁵⁵ MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 39 y 51; ROUSSELOT, J.- 1971, *La medicina en el arte...* (Traducción: Ignacio Gaos). ARGOS. LAS FUENTES DEL ARTE, Barcelona, pp. 36-37.

⁵⁶ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 42.

« Bueno es que el portero cierre un ojo, pero es mejor que cierre los dos »⁵⁷.

En esta sociedad las mujeres y ancianas ciegas eran contratadas como plañideras, efectuando conjuros que garantizaban la felicidad del difunto en el más allá. Las bellas muchachas ciegas podían ejercer de heteras en casas públicas.

Existió, incluso, un faraón ciego, Sesostris I, de la dinastía XII, quien construyó un templo en Tebas al dios Sol Amón, para expiar el posible castigo que le habría atraído la ceguera de los dioses. Fue un soberano cruel cuya ceguera le rodeó de cierto misterio y le trajo la locura, pues en vano trató de buscar un remedio para su mal, el cual nunca encontró.

La reina Hatshepsut llegaría a ser una protectora de estos ciegos, encargándose durante el Nuevo Imperio de crear lugares donde las mujeres ciegas pudieran trabajar realizando sencillas labores manuales, tales como tejer prendas, confeccionar collares, etc⁵⁸.



Fig. 6.- Conjunto de músicos en Saqqarah. Tumba de Patenemheb. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. Finales de la VIII dinastía.



Fig. 7.- Músicos ciegos. Deir-el-Medina. BARASCH, M. *La ceguera: Historia de una imagen mental*.



Fig. 8.- Arpista ciego. Tumba de Neferhotep. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. XIII Dinastía.

Podemos observar, por consiguiente, que los ciegos eran numerosos en esta época, y aunque siga viéndose la ceguera como un castigo, consecuencia de una culpa; la sociedad egipcia, en general, les acepta, aunque marcándoles unas ocupaciones determinadas para las que consideran preferentes a este tipo de personas invidentes, hecho que no deja de marcar de modo irremisible la vida de los invidentes que no poseen libertad de elección.

⁵⁷ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 41-47.

⁵⁸ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 49-51.

Hemos hablado de los bardos o poetas que ejercerían este oficio como alternativa a la mendicidad. Pero existía para estos ciegos con habilidad musical, otro oficio por el que llegarían a ser muy conocidos en el mundo egipcio: el de arpistas.

Una de las manifestaciones artísticas más antiguas, de la que se sabe con certeza representa a un individuo ciego, es la del arpista del Templo de Saqqarah, próximo a la pirámide que lleva el mismo nombre, cuya antigüedad data del siglo XV a. de J. C. (fig. 5). Se trata de un relieve en una tumba tebana conocida como la de Patenemheb, que data de tiempos de Tutankamón y pertenecería a la VIII dinastía⁵⁹.

El relieve representa a un conjunto de ocho músicos dirigidos por un arpista ciego, lo que nos da una idea de la importancia que pudieron llegar a adquirir estos personajes privados de la visión. En la imagen de este arpista ciego, sus ojos parecen mostrárenos más cerrados que los del resto de los músicos, el rostro algo más alzado también, destacándose cierta actitud de embeleso ante la música que interpreta; hecho que parece concordar con la creencia de un contacto de los ciegos más directo con la divinidad⁶⁰.



Fig. 9.- Arpista ciego.
Tebas. Tumba de
Amenemhet, N° 82.
XII Dinastía.



Fig. 10.- Arpista. Karnac.
Capilla Roja.



Fig. 11.- Arpista. MONTORO, J.
Los ciegos en la historia, vol. I.

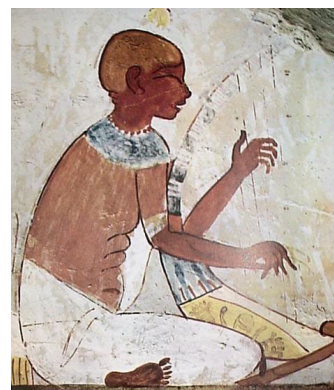


Fig. 12.- Arpista ciego.
Tebas. Tumba de Nakht,
N° 52. XVIII Dinastía.

⁵⁹ CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, pp. 10-14 y MANNICHE, L.- 1997, *El arte egipcio*. (Traducción: Fernando Villaverde). ALIANZA. FORMA, N° 141, Madrid, p. 234.

⁶⁰ Montoro, refiriéndose a dicho relieve señala a más de un ciego en este conjunto de músicos. Consideramos que esto puede ser debido a la dificultad para la identificación de los ojos que distinguen al personaje ciego del vidente. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 234 y cfr. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 43; y LYONS, A. S. y PETRUCELLI, R. J.-1991 (2ª reimpresión), *Historia de la medicina*. DOYMA, Barcelona, p. 94.

« La combinación sugerida de los ojos cerrados y la cabeza levantada, aún vagamente sugerida, alude a un conflicto entre la oscuridad, el cerrar los ojos por un lado y el impulso hacia la luz, la visión y el deseo de vida, por otro »⁶¹.



Fig. 13.- Danza nubia con bailarinas y músicos. Tebas. Tumba del sacerdote y secretario de Amón, Keinebu. XX Dinastía. (No se conserva).

La singular relación entre la profesión de músico tocador de arpa y la ceguera no tiene por qué significar que todos los arpistas representados en el arte egipcio fueran invidentes. Barasch reconocerá que existe cierta dificultad para la distinción de tales ciegos, debido en parte a que estas representaciones son en pequeña escala, resultando por ello los ojos poco visibles. Manniche ya distingue la diferencia entre la representación de los ojos videntes y de los ciegos, hablando de la existencia en estas representaciones de unos ojos deformados⁶².



Fig. 14.- Cantores ciegos. El- Amarna. Tumba de Meyre I, N° 4. VI Dinastía.

Los arpistas ciegos, se encontraban lejos de inspirar compasión por una enfermedad discapacitante como pudiera suceder con otros ciegos de la época. Se puede hablar de ellos, sin embargo, de cierta naturaleza ambigua que les otorgaría la doble condición de ciego y de *elegido*, ya que

⁶¹ BARASCH, M.- 2001, *La ceguera: Historia de una imagen mental*. (Traducción: Routledge ediciones). CÁTEDRA, Madrid, p. 66.

⁶² *Íd.*, *Op. cit.*, p. 16; Barasch menciona que Manniche, en su libro *Music and Musicians in Ancient Egypt*, Londres, *British Museum Press*, 1991, p 99, documento que no nos ha sido posible consultar, realiza una clasificación de cuatro posibles modelos para representar los « ojos deformes o destruidos » de estos músicos ciegos, considerando no obstante, que no son utilizados en la mayor parte de los casos, siendo en el resto difícilmente distinguibles. *Ibidem* y MANNICHE, L., *Op. cit.*, p. 234.

expresan « una grandeza intrínseca » que los eleva por encima de la condición de ciegos.

« (...) los arpistas ciegos gozaban en realidad de un elevado rango, cosa que transmiten las propias imágenes. Los “ michelines ” del estómago hacen pensar que el músico está bien alimentado; su ropaje indica una posición social distinguida, su cabeza calva es signo de pureza física. El acto mismo de interpretar música rodea al arpista de un aura: se creía que mientras tocaba su instrumento estaba en comunicación directa con la deidad »⁶³.

La *fig. 8* pertenece a una estela que muestra la imagen de un músico ciego con un abultado vientre, y vestido únicamente con un paño que cubre sus caderas; con los ojos que parecen cerrados, toca un arpa sobre el que armoniosamente se inclina.

Si intentamos hacer una valoración del conjunto de imágenes de estos arpistas, vemos que en las distintas representaciones se muestran desprovistos de ropaje en la parte superior, desnudez que puede verse asociada con cierta pureza o autenticidad que reviste a estos personajes, cuyo don para la música venía otorgado por una comunicación con la divinidad. Sólo en Saqqarah (*figs. 5 y 6*) aparece un arpista con ropaje sobre la parte superior del cuerpo, que parece indicar cierta categoría y cuya situación central en la composición, lo convierte ya de por sí, en un personaje sobresaliente⁶⁴.

Su calvicie está asimismo asociada a la pureza, como ya se dijo. Los ojos, a simple vista, podemos observar que no resultan en todos los casos distinguibles, hecho que no deja lugar a dudas en la *fig. 12*, donde aparecen casi dramáticamente cerrados en una expresiva cara, cuya boca abierta indica que el ciego está cantando.

El arpa, instrumento que los caracteriza, llegaría a simbolizar el contacto con el otro mundo, el de los dioses: « El arpa ata el cielo y la tierra » para aquellos que abandonan este mundo; simbolizando en la vida terrena la dualidad entre los elementos materiales, representados por el material mismo con el que está construido el instrumento (de madera y cuerdas de tripa de lince), constituyendo la vibración musical el



Fig. 15.- Cantor de Tebas.
Tumba de Horemheb,
N° 78. XVIII Dinastía.



Fig. 16.- Arpista ciego.
Tebas. Tumba de Neferhotep,
N° 50. XIII Dinastía.

⁶³ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ Ver REVILLA, F.- 2003 (4ª edición), *Diccionario de iconografía y simbología*. CÁTEDRA, Madrid, p. 121.

componente espiritual. El arpista consigue así un equilibrio entre ambos mundos en su persona, simbolizado a través de la música de su arpa⁶⁵.

El que varios de ellos aparezcan arrodillados viene a significar la conocida posición de reverencia, la cual, sin embargo, no se encuentra en todos los casos.

El grupo de cantores de la *fig. 14* se encuentran formando parte de una escena de ofrendas al dios Atón, junto al faraón Akenatón y familiares, representa al conjunto de los ocho músicos mencionados anteriormente, y que aparecen aquí a modo de friso, yuxtapuestos, posiblemente guiados en su canto por el primero, portador del arpa⁶⁶.

En la representación de los ojos ciegos de estos arpistas encontramos como variante, la representación normal del ojo que no parece en absoluto ciego, como es el caso de las *figs. 9 y 16* (quizá en un intento de representar únicamente la visión interior); existiendo también el recurso de pintar el ojo ciego de un modo tan tenue que pase prácticamente desapercibido en el conjunto de la pintura, denotando así, la ausencia de visión del mismo (*fig. 15*).

1.3.3. Grecia y Roma

« Todo mito es un drama humano condensado ».

BACHELARD, G.

Prólogo a Diel, P.- *El simbolismo en la mitología griega*.

« Pensé que para usted, como pintor, eran más importantes las imágenes que las palabras. Lo importante es ver, eso es lo importante. De hecho, añadió el pintor, se dice que Homero, el primer escritor era ciego ».

RIVAS, M.- *El lápiz del carpintero*.

El amplio período de tiempo que abarca la antigüedad griega y romana, dará lugar a numerosas interpretaciones y concepciones de la ceguera, en ellas, es frecuente mostrar una visión común: el gran interés que suscitan las causas de la misma; hecho que, como veremos posteriormente, tendrán en cuenta los escultores y pintores en su intento por representarla, lo que no les resulta tan sencillo, como pueda ser para los autores clásicos en sus textos⁶⁷.

Pese a no existir en la Antigüedad, una medicina estrictamente técnica, tanto para el común de las enfermedades, como para las referentes a los ojos; médicos como Hipócrates en Grecia, o Celso en Roma, abordarán, cada uno desde sus perspectivas, diferentes remedios para paliar los

⁶⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- 1986, *Diccionario de los símbolos*. (Traducción: Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). HERDER, Barcelona, p. 141.

⁶⁶ Ver BAINES, J. y MÁLEK, J.- 1988, *Egipto: Dioses, templos y faraones*. FOLIO. ATLAS CULTURALES DEL MUNDO, Barcelona, p. 123.

Otras imágenes que representan la ceguera en el mundo egipcio son: una estela egipcia del templo de Tebas, donde se nos muestra a una serie de artistas cuyos ojos están vendados, lo que equivaldría a tener los ojos ciegos; así como de la existencia de dos bajorrelieves: uno de los cuales se encuentra en el Museo Británico de Londres, el otro en el Museo de Historia de El Cairo; en ambos pueden verse representados a cuatro personajes remando con los ojos vendados, a las órdenes de un quinto que lleva el equivalente a un megáfono. Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 43 y 46.

⁶⁷ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 32 y 55.

males de la vista y la ceguera. Es una época en la cual, lejos de la especialización egipcia ya comentada, la práctica de la medicina no era tratada de un modo totalmente empírico, encontrándose por tanto, ligada a la magia y a la religión⁶⁸.

Desde la religión, pervive entre los griegos el culto a Isis, antigua divinidad egipcia, que seguirá curando la ceguera entre otras enfermedades; capacidad que también se otorgará, por extensión, a su esposo Serapis, divinidad de la salud⁶⁹.

Desde la medicina griega, Hipócrates, considerado *padre de la medicina*, en su extensa obra sobre las enfermedades, rechaza las prácticas mágicas y considera las relativas a la visión, aconsejando remedios para la pérdida de la vista:

« Si alguien que tuviera los ojos sanos perdiera la visión, es menester curarle haciendo un corte en la sien, disecar trepanando el hueso y evacuando el humor acuoso. Y así sanan »⁷⁰.

Cornelio Celso, siguiendo los escritos de Homero, señala que la enfermedad en los comienzos de la medicina griega, tiene un origen divino; no obstante, pese a ser los dioses los causantes, se buscará, en algunas ocasiones, el remedio en los mismos a través de las prácticas mágicas. Por su parte, Celso, distingue lesiones externas de los ojos, realiza exploraciones oculares, etc. acorde con una previa y meditada reflexión. Sin entrar a enjuiciar la validez de sus métodos, en cuanto a las afecciones de la vista se refiere, y que puedan causar la ceguera; si observaremos que las causas son tratadas ya desde la medicina - y de un modo que no deja lugar a dudas - como si de una enfermedad de origen natural se tratase, y no de un castigo divino. Dicha enfermedad es curada, bien mediante la aplicación de diferentes remedios, ya sean del mundo animal o vegetal; o bien mediante operación quirúrgica, presentando una abierta intención de sanar, que proviene, no ya por la mano de un dios, sino del hombre⁷¹.

En el tratado de Dioscórides, ya encontramos todo un recetario de fármacos, tanto de origen vegetal, como animal y mineral; dentro de los cuales no faltan aquellos a los que se les atribuye, no sólo la capacidad de mejorar la vista, sino también la de curarla⁷².

Dentro de la medicina, existe una parte donde tiene cabida la « magia », desde ella, Plinio *El Viejo*, en su *Historia Natural*, describe remedios para

⁶⁸ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 45 y ROUSSELOT, J., *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ Ver MARTÍNEZ SAURA, F.- 1996, *La medicina romana (desde la perspectiva de « De medicina » de A. Cornelio Celso)*. SMITHKLINE BEECHAM, (s. l.), p. 73.

⁷⁰ Hipócrates, en su tratado *De visu*, recomienda la trepanación o cauterización en uno de sus tratamientos para las enfermedades de los ojos, evitando así, que estas sustancias elementales o humores asciendan a la cabeza, hecho que habría ocasionado enfermedades de la visión. HIPÓCRATES.- 2003, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Jesús de la Villa Polo, M^a. Eugenia Rodríguez Blanco, Jorge Cano Cuenca e Ignacio Rodríguez de Alfageme). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N^o 307, vol. VIII, Madrid, *Sobre los días críticos*, 3.

⁷¹ MARTÍNEZ SAURA, F., *Op. cit.*, pp. 6-10, 101 y ss.

⁷² Encontramos así que el alacrán marino (*Scorpio marinus*) o la Neguilla o Nigela (*Gith Melanthium*) son indicados en cataratas, o bien el Glaucio (*Glaucium*), es indicado en enfermedades de los ojos; así como numerosos fármacos que son utilizados para aclarar o mejorar la vista, entre los cuales se encuentran: la Cebolla (*Cepa*), la Celidonia mayor (*Chelidonium*), la Centáurea mayor (*Centaurium Magnus*), etc. O antiinflamatorios oculares como la Anémone (*Anemone*), el Incienso, etc. *Íd.*, *Op. cit.*, Véase en apéndice final, tabla 5, V-XXX.

curar enfermedades de la vista, con sustancias como la leche humana; o bien mediante el empleo de asombrosas prácticas, como es el caso de la manipulación de los ojos de un ave, ritual que, según las creencias, curaba a quienes realizasen un determinado acto⁷³.

Desde la filosofía griega, Platón y Aristóteles defienden el infanticidio para los recién nacidos que presenten, tanto cualquier problema físico - dentro de los cuales situamos a los ciegos -, como psíquico. Esto se debe tanto a que en Grecia, donde la vida gira en torno a la salud y la belleza física, como en Esparta, centrada en el culto a la fortaleza, no se consideraba la existencia de este tipo de personas dado que según los valores de la época, escasa o nula contribución podían aportar⁷⁴.

1.3.3.1. Indefensión y temor

La ceguera gozaba de una doble ambigüedad en los tiempos antiguos: por un lado, se afirmaba, era considerada como un motivo de felicidad, gracias a la capacidad para la música atribuida al ciego; y por otro, que venía acompañada de un don, el cual los dioses concedían a los aquejados con esta deficiencia: el de la profecía o adivinación⁷⁵.

La ceguera, era algo que acontecía a las personas a modo de desastre, cambiándoles la existencia y rodeándoles de misterio. Barasch nos habla de una fusión física y metafórica de la ceguera en la cultura griega, la cual llegó a conformar cierta solidez, lo que permitió su difusión a épocas posteriores. Según esto, la peculiaridad distintiva de la figura del ciego es su ambigüedad, no siendo entendido el ciego desde un punto de vista positivo como alguien honesto, indulgente, o feliz; pero tampoco desde un punto de vista negativo, como alguien deshonesto, malvado o desgraciado, estas cualidades tendrían lugar simultáneamente. La ambigüedad por la que el ciego es conocido, nos da a entender la doble postura a la que se enfrentaba quien se encontraba ante un ciego: por un lado despertaba la pena o compasión, y por otro, suscitaba miedo, temor o inquietud. Esta última faceta venía determinada por la creencia en la comunicación que pudiera tener con otros mundos, consecuencia que venía dada, por el contacto con los dioses⁷⁶.

En cuanto al papel desempeñado en la sociedad, por estos ciegos, entre sus profesiones, además de ejercer la mendicidad, están la de adivino y la de cantor épico. El adivino interpretaba el porvenir a través del canto de los pájaros y de los sonidos de la naturaleza. También, y ante consultantes de alta condición, podía embriagarse masticando hojas de laurel, pues según las creencias, esto favorecía la « iluminación psíquica ».

⁷³ Ver GIL, L.- 1969, *THERAPEIA: La medicina popular en el mundo clásico*. GUADARRAMA, Madrid, pp. 193-212.

⁷⁴ En Esparta, la costumbre consistía, en que el recién nacido fuese examinado ante un consejo de ciudadanos, quien dictaminaba si el neonato presentaba cualquier tipo de tara o defecto físico. Cuando esto acontecía, se procedía a despeñar al susodicho, por el conocido entonces como monte Taigeto. En Grecia, en los primeros tiempos, los recién nacidos con una tara, eran abandonados en vasijas de arcilla delante de los templos, con el fin de que fuesen adoptados. Práctica ésta que no tardó en ser sustituida por el infanticidio. Ver AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 48-49.

⁷⁵ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 185-186.

⁷⁶ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 19 y 23.

El aedo o cantor de epopeyas se hacía acompañar en sus peregrinajes, por instrumentos como la lira o la flauta⁷⁷.

Además de mendigos o poetas, en Grecia, y en igualdad con el resto de los ciudadanos, los ciegos podían llegar a formar parte de la asamblea que les permitía participasen en el gobierno de la época. Existía además, la costumbre de procurarse una « ceguera artificial » que favoreciese las reflexiones profundas⁷⁸.

Las mujeres ejercían la profesión de *médiums*. Entre otros oficios de los ciegos, están los de sepultureros - labor favorecida por el hecho de que no podían reconocer al espíritu si se les aparecía, al no verle -, y la tradicional profesión de alfareros⁷⁹.

Vemos así, que la situación ha ido variando gradualmente en sus condiciones sociales, de lo ya visto a comienzos de la Antigüedad. Continúan siendo músicos, adivinos, mendigos, alfareros, sepultureros, etc. Siguen siendo desechados al nacer, y sólo unos pocos llegarán por sus cualidades y esfuerzo personal, y quién sabe si por esa doble naturaleza de la que ya se ha hablado (por la que se les otorga cierta comunión con el mundo sobrenatural), a desempeñar algún cargo de cierta importancia en la vida pública. Pero ya comienzan a surgir individualidades notablemente marcadas, lejos de una figura faraónica como fuera Sesostris cuando quedó ciego, y de entre los cuales, destacamos a Homero, Horacio Cocles, Demócrito y Diógenes entre otros⁸⁰.

La inquietud que causa la ceguera provoca que, las señas que la identifican, sean observadas con gran detalle. Ello se refleja en la posición y movimiento del cuerpo, la cabeza y las manos. Muchos ciegos se sirven de un bastón en su deambular, otros van acompañados de un lazarillo que les sirve de guía. Serán éstos los rasgos que identifiquen al ciego, independientemente de que veamos o no sus ojos. Ello nos ayudará a distinguirlos en las representaciones artísticas visuales, de las cuales iremos viendo los recursos empleados para mostrar esta ceguera⁸¹.

⁷⁷ Homero se personificaría en su obra, la Odisea; como cantor épico, a través de uno de sus personajes: Demódoco. Véase HOMERO.- 2005, (5ª reimpresión). *Odisea*. (Traducción: José Manuel Pabón). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, Nº 48, Madrid, canto VIII, vv. 43-45; BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 184; cfr. también MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 185-187.

⁷⁸ Esta idea fue llevada al extremo por ciertos personajes, que llegaron a arrancarse los ojos con la pretensión de conseguir así, cierta clarividencia. Nótese que aquí la ceguera es deseada, viéndose como algo positivo la situación privilegiada del ciego. Según ciertos autores, Demócrito se habría arrancado los ojos quedándose ciego, en un intento de perseguir la clarividencia. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 189-190.

⁷⁹ Ver *Íd.*, *Op. cit.*, p. 191.

⁸⁰ Repárese que la mayor consideración del ciego en el mundo egipcio, era la de ser arpista. En el mundo griego, ya pueden detentar algún cargo público, aunque esto en ocasiones dependa de si quedó ciego antes o después de solicitar el puesto.

⁸¹ Existen algunas esculturas votivas de esta época que pueden estar relacionadas con la ceguera. Entre las esculturas galo-romanas tenemos: *Busto de mujer* (tiene ojos cerrados y labios prietos). Guiry-en-Vexin. Musée archéologique de Val-d'Oise; *Cabeza de mujer* (doble venda en la frente que oculta parcialmente los ojos). Guiry-en-Vexin. Musée archéologique de Val-d'Oise; *Cabeza de mujer* (tiene ojos cerrados, fragmento de escultura de gran talla). Montbéliard. Musée du château des ducs de Wurtemberg; *Cabeza de anciana* (ojos cerrados). Musée du château des ducs de Wurtemberg; *Busto de mujer* (párpados enrojecidos, semicerrados y asimétricos). Dijon. Musée archéologique; *Busto de muchacha galesa* (ojos son una ranura, sonrisa enigmática, y semblante apenado), Inv. 802. Dijon. Musée archéologique; *Cabeza de hombre* (cráneo hendido, ojo derecho cerrado y desplazado). Alise-Sainte-Reine. Musée archéologique de Alésia. Escultura grecorromanas: Cabeza de

1.3.4. Israel

« (...) si no obedeces la voz de Yahvé, tu Dios, y no pones en práctica todos sus mandamientos y todas sus leyes (...) vendrán sobre ti y te alcanzarán todas las maldiciones (...) Yahvé te herirá de frenesí, de ceguera, de delirio, de suerte que en pleno día andarás a tientas, como anda el ciego en las tinieblas, y no tendrás éxito en ninguna de tus cosas, sino que te verás siempre oprimido y despojado, sin que nadie te socorra ».

DEUTERONOMIO (28, 15-29).

El pueblo israelita se caracteriza por un monoteísmo, cuyo único Dios, Yahvé, creador de todas las cosas, es considerado como el responsable de la enfermedad; siendo ésta el resultado de su castigo. Interpretada según una justicia divina, la enfermedad es una consecuencia de un pecado o falta cometido por el individuo. De igual modo que la enfermedad proviene de Dios, también lo hace la curación⁸².

Vemos así, que este culto a Yahvé, engloba una forma característica de entender el concepto de dolencia, en la que aparecen reflejadas connotaciones espirituales y sagradas. Dicha concepción permanece además, de modo invariable, se conozca o no el pecado que pudiera explicar la aparición de una determinada enfermedad⁸³.

El dogma del pecado original afianza y abarca una génesis del mal como algo inherente y generalizable a todos los individuos. La enfermedad tiene su origen en este pecado, en un contexto donde « todo deriva de Dios y de sus designios ». Si la enfermedad viene dada por un castigo, la curación o liberación del individuo, de la dolencia, es entendida como un perdón; no siendo buscadas otro tipo de explicaciones que indaguen las causas de las enfermedades⁸⁴.

En este contexto, y dejando al margen las restantes enfermedades, nos ocuparemos de la ceguera como una dolencia concreta, que afecta a un determinado número de individuos, siendo considerada como una prueba a que expone Dios al hombre, y la cual debe éste de afrontar mediante el sacrificio, considerándose que con la curación, otorgaba Dios al hombre el perdón divino⁸⁵.

El que la ceguera sea indicio, de una falta más o menos grave cometida, no implica, al contrario de lo que se pudiera suponer, que se condene al agresor por esa culpa. Las actitudes del cristianismo primitivo, favorecen las situaciones de aquellas personas más débiles, aunque esto no sucede en todo momento, ni disminuye parte de la crueldad que se había venido manifestando con estas personas⁸⁶.

Cierto es que ya no se da la práctica del infanticidio, pero se venden niños con anomalías como esclavos. Desde la Biblia se desprenden actitudes diversas: desde el Pentateuco se aconseja compasión para las

muchacho (gran tumor en ojo derecho). Colección Meyer-Steinig. Esculturas helenísticas: Cabeza de hombre (ojo desmesurado por un tumor). Tarento. Museo Nazionale. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 21; GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D.- 1998, *Les maladies dans l'art antique*. FAYARD. PENSER LA MÉDECINE, Poitiers, pp. 254 y ss. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 21.

⁸² LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, p. 36.

⁸³ SENDRAIL, M.- 1983, *Historia cultural de la enfermedad*. (Traducción: Clara Janés). ESPASA-CALPE. FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO, N° 10, Madrid, p. 86.

⁸⁴ *Id.*, *Op. cit.*, p. 84.

⁸⁵ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 35 y 86.

⁸⁶ Ver AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 53.

personas ciegas en una línea más humanitaria. Pero dentro de éste, el Deuteronomio parece amenazar con ciertos castigos dentro de los cuales se encuentra la ceguera, para aquel que no cumpla las leyes. En el Levítico, se enfatiza el carácter numinoso de los ciegos, dejando traslucir connotaciones de muerte y desorden asociadas a estos personajes⁸⁷.

Figuras clásicas y respetadas en épocas anteriores, como pueda ser la figura del adivino, aparecen ahora perseguidos en el Levítico, con sentencias tales como:

« Todo hombre o mujer que se dedique a la nigromancia o a la adivinación será lapidado y muerto; caiga su sangre sobre ellos »⁸⁸.

Barasch considera que la Biblia refleja una actitud teñida de compasión hacia estos ciegos, en su doctrina de aceptación y amor a los otros. Distingue en la Biblia, entre dos clases de textos, los cuales plantean diferentes enfoques a la hora de afrontar tal problemática: los considerados como narrativos, que abordan las diferentes historias ya sean míticas, históricas, o simbólicas; y los considerados como normativos, del ámbito de las leyes. Los primeros insinúan un contexto según el cual, no siempre la ceguera aparece clara. Los segundos, definen un estatus que determina las funciones que pueden cumplir estas personas, relegándolos a cierta categoría social que termina estando ligada a duros trabajos o a la mendicidad⁸⁹.

En las leyes o parte narrativa ya no se da la ambigüedad que viéramos en el mundo grecorromano. Se considera al ciego como a alguien mancillado, en cierto modo « impuro », no apto para desempeñar cargos superiores, como pueda ser el de la orden sacerdotal; mancilla que se extenderá en otros ámbitos, y que podemos observar en el ritual de sacrificio de los animales. Parece que esta idea tuvo cierta vigencia, manteniéndose en etapas posteriores.

« Yahvé habló a Moisés diciendo: “ Habla a Aarón, y dile: Ninguno de tu extirpe (...) que tenga defecto corporal se acercará a ofrecer el alimento a su Dios (...) no se acercará ninguno defectuoso, sea ciego o cojo, mutilado o deforme (...) no podrá pasar detrás del velo ni acercarse al altar, pues tiene un defecto y no debe contaminar mi santuario [...] Si uno ofreciere a Yahvé ganado mayor o menor en sacrificio (...) la víctima para que sea agradable, ha de ser perfecta y sin defecto. Nunca ofreceréis a Yahvé animal ciego, cojo o mutilado (...) »⁹⁰.

Puede verse aquí la relación que se establece entre una perfección asociada con Dios, así como en todo lo que entre en contacto con Él, que ha de ser en perfección, semejante.

⁸⁷ En el Levítico, dentro de las maldiciones, se castiga con la ceguera y la muerte: « (...) si no me obedecéis y ponéis en práctica todos mis mandamientos, si despreciáis mis leyes, desdeñáis mis prescripciones, no ponéis por obra mis mandatos y rompéis mi alianza, yo me portaré con vosotros de la misma manera; haré venir sobre vosotros el espanto, la consunción y la fiebre, que debilitarán vuestros ojos y apagarán vuestra vida (...) ». Ver *Íd., Op. cit.*, pp. 44-45 y VV. AA.- 1983 (14ª edición), *La Santa Biblia*. (Traducción: Antonio G. Lamadrid y cols.). PAULINAS, Madrid, Le. (26, 14-17). En adelante, siempre que se cite la Biblia, nos referimos a la presente traducción de Lamadrid.

⁸⁸ Le. (20, 27).

⁸⁹ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 22-24.

⁹⁰ Le. (21, 3, 16-23 y 22, 3, 21-22).

Existirán otros pasajes en la Biblia, donde se manifieste un claro y violento rechazo hacia los ciegos, en contraposición con otros que piden cierta conmiseración. En el Levítico, por ejemplo, se dice:

« No injuriarás al mudo ni pondrás tropiezos delante del ciego (...) »⁹¹.

En la Biblia, la ceguera constituye uno de los castigos más terribles, y los personajes no parecen albergar nada del misterio de épocas anteriores, siendo unos meros desventurados que consideran su circunstancia como una desgracia, que sobrellevan cada uno a su modo⁹².

Una invención propia de esta época es el considerar la ceguera, como algo que se transmite entre generaciones, siendo de este modo la culpa resultado de un castigo que se hereda⁹³.

Aguado señala que continúa el enfoque del animismo o actitud pasiva, el cual viene a indicar que, si el castigo y la curación provienen de Dios, no existe lugar para una investigación racional desde la medicina; la cual no se ocupará de buscar soluciones para el tratamiento de estos enfermos⁹⁴.

Vemos así que el mundo cristiano, hereda y adapta las creencias anteriores respecto al ciego, asimilándolas dentro de las suyas propias, pues recoge el simbolismo de la culpa precedente, y lo engloba dentro de sus leyes, otorgándole matices nuevos. Pero sigue sin lograrse una uniformidad, al no encontrarse que su causa sea debida a una única razón. La ceguera no será, por consiguiente, sólo un castigo de Dios, pudiendo ser también infligida por el hombre, milagrosamente curada, o connatural a la vejez.

En ciertos autores se ha llegado a la comparación de los ciegos con los muertos, en ciertos pasajes, algo que parece reforzar el hecho de que los ciegos sean vistos como impuros⁹⁵.

Personajes como Sansón o Sedecías, como veremos más adelante, vienen a ser cegados por sus enemigos. Varios personajes, entre los que podemos destacar a Isaac o Jacob, quedarán ciegos en la vejez, siendo recogido el suceso como algo natural y libre de castigo.

En los textos Bíblicos veremos, además de una ceguera simbólica, otros casos de una ceguera física, como podemos encontrar en el relato bíblico de Tobías, donde la ceguera acontece de un modo accidental, hechos todos, que examinaremos más adelante⁹⁶.

Analizando cuales eran las diferentes causas de la ceguera, podremos entender el pensamiento dominante de la época, el cual tendría su reflejo

⁹¹ Le. (19, 14).

⁹² BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 26-31.

⁹³ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 82.

⁹⁴ Aguado dirá que este enfoque, entronca con la que llamará « tradición demonológica », que entiende las enfermedades y discapacidades como un castigo de Dios, y la cual culminará durante la Edad Media. Según esta concepción nada se puede hacer por estas personas que albergan el mal dentro, buscando soluciones mágicas para expulsarlo, las cuales dañan el cuerpo del individuo aquejado de tales enfermedades o deficiencias. Ver AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 44.

⁹⁵ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 27 y 29.

⁹⁶ MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 81.

en las diferentes manifestaciones artísticas, marcando a su vez el pensamiento de épocas posteriores.

Réau considera que, dadas las condiciones de vida en aquella época, los ciegos debían de ser numerosos como consecuencia de la arena del desierto, el hecho de ser frecuente que durmiesen a la intemperie, así como las altas temperaturas, que junto con la carestía de agua y el deslumbramiento del sol, etc., provocaban muchas infecciones oculares, que determinaban la aparición de la ceguera; siendo causas naturales, a las que se unía cierta costumbre de aquella época, de cegar a los prisioneros de guerra, incrementando así el considerable número de mendigos existente, muchos de los cuales ya eran ciegos⁹⁷.

En cuanto a la vida que pudieran llevar estos ciegos, se sabe que existió un rey llamado Moab, en el siglo XIII a. J. C., que empleaba a ciegos de cierta fortaleza física, como guardianes nocturnos de su palacio.

Las mujeres por lo general, en esta época antigua, suelen dedicarse a la música, mientras que los hombres trabajan en las tierras o en tareas de artesanía, ayudando a sus familiares.

Durante los reinados de Saúl, rey de Israel y Salomón, éstos fueron aconsejados por la reina de Saba, para emplear a ciegos en la custodia de documentos secretos y de ciertos monumentos; así como de masajistas, de un modo semejante a como viéramos en el antiguo Egipto.

Pese a verse castigada por las Sagradas Escrituras, la práctica de la adivinación entre los ciegos viene a ser una constante, prolongándose en el tiempo la figura del adivino ciego, que ahora será considerada como una actividad, poco menos que maldita.

Bajo el reinado de Josías, rey de Judá, los ciegos llegaron a recibir un subsidio, que les era otorgado en especies o en salario.

Con el general romano Pompeyo, los ciegos pasan a formar parte de la vida romana, acontecimiento en que interviene la fuerza impulsora del cristianismo⁹⁸.

1.3.5. Ceguera desde la Edad Media hasta la Edad Moderna

*« Varones buenos y honrados, querednos ayudar,/ y a estos ciegos
desgraciados/ vuestra limosna dad,/somos pobres necesitados/ y lo
tenemos que suplicar.*

*De los bienes de este mundo/ nadie nos pasa nada,/ vivimos en gran
peligro,/ en vida muy apenada: tan ciegos como un vestiglo/ no vemos
del mundo nada ».*

ARCIPRESTE DE HITTA.- Siglo XIV. Del « Cantar de
ciegos », *El libro del Buen Amor*.

La Edad Media heredó de épocas anteriores las dos concepciones existentes en el mundo antiguo, que por un lado, vienen a resumirse en

⁹⁷ Ver RÉAU, L.- 1996, *Iconografía del arte cristiano*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, vol. I, Barcelona, p. 385; de ahora en adelante, siempre que se cite a Réau, se indicará el número del volumen de los cinco en que se compone dicha obra. Cfr. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 81.

⁹⁸ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 78 y ss.

las enseñanzas de Galeno, el cual entendía la enfermedad, como una predisposición orgánica, siendo tratada de un modo racional; y por otro, la tradición cristiana, que relacionaba la enfermedad con el pecado. La escolástica, o sistema teológico y filosófico de la Edad Media, intentaba definir, sin llegar a un acuerdo, si considerando el pecado vinculado a la enfermedad, era posible formular un enunciado que identificase a ésta, y que abarcase al conjunto de los individuos de un modo general. Estas dudas terminaron suavizándose hacia el siglo XIII, con la recuperación de las ideas de Aristóteles que venían a favorecer el « determinismo orgánico », que desvinculaba la enfermedad, de las acciones del individuo⁹⁹.

La extensa época que abarca el medievo, estuvo regida por la Iglesia Católica, quien, junto con el Estado, se instituyó en fuerza benéfica; creadora de asilos y hospitales, para una población diezmada por las guerras y constantes plagas, que asolaron a Europa¹⁰⁰.

La medicina medieval conservaba todavía, prácticas griegas y romanas para la curación de enfermedades, en un ambiente donde, a través de las instituciones, el saber médico era estudiado, dentro de una mentalidad cristiana, que cultivaba el saber dentro de las iglesias y monasterios. En el siglo VII, destaca la figura de San Isidoro de Sevilla, cuya personalidad, incentiva a conocer « lo que las enfermedades son »; aunque, según Laín, desde una postura meramente etimológica, que no facilita la comprensión de las diferentes patologías, ni de su tratamiento¹⁰¹.



Fig. 17.- Enfermo de lepra señala al médico su ojo. *Cirugía*, de Roger de Salerno. Miniatura de manuscrito, folio 51^r: fig. 8. Siglo XIII.

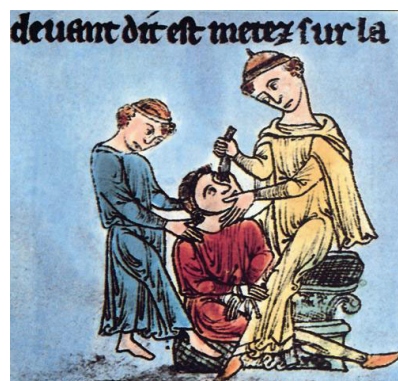


Fig. 18.- Curando irritación de ojos. Miniatura de manuscrito. Escuela de Salerno. (s. f.).

⁹⁹ Ver SENDRAIL, M., *Op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁰ Según Scheerenberger: « Se sabe de un complejo constituido por hospicio militar, orfanato y asilo para ciegos que contaba con 7000 camas ». SCHEERENBERGER, R. C.- 1984.- *Historia del retraso mental*. (Traducción: Isabel Villena Pérez). SIIS, San Sebastián, pp. 36-37.

¹⁰¹ Así, por ejemplo, del ciego (*caecus*) dirá: « Se llama *ciego* al que no ve, por haber perdido los ojos. Es « ciego » aquel que no ve por ninguno de los dos ojos ». Y de la nictalopía [individuos que ven mejor de noche debido a cierta anormalidad visual] dirá: « *Nictalmos* es un padecimiento que durante el día priva de visión a los ojos que lo padecen y la hace recuperar cuando caen las sombras de la noche, o al revés, como sostiene la mayoría: por el día ven, mientras que por la noche no ». ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA.- 2004, *Etimologías*. (Edición bilingüe: José Oroz Reta). BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid, IV, 8, 8 y X, C, 60; y cfr. LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, pp. 181-188.

La concepción religiosa del cristianismo, entendía al hombre enfermo, como un ser en el que se encuentra el propio Dios; por ello, y según la regla benedictina:

« El cuidado de los enfermos debe ser ante todo practicado como si, dispensándolos a ellos, al mismo Cristo se le dispensase ».

Pese a ello, los conocimientos médicos aún distan de alcanzar cierto tecnicismo, encontrándose todavía en una etapa pretécnica, no alejada de la medicina empírica. Se desconoce el modo exacto del aprendizaje, y relaciones de los médicos con las instituciones eclesiásticas también sanadoras. Lo cierto es, que la situación de los ciegos en este ambiente, es tan precaria como pudiera serlo en el resto de las enfermedades. Laín cita, de Gregorio de Tours, ante los intentos por operar unas cataratas:

« (...) cuando [los médicos] abren de par en par el ojo del enfermo y cortan con sus afiladas lancetas, más que ayudarle a ver, lo que hacen es presentarle los tormentos de la muerte »¹⁰².

La medicina evoluciona hacia un mayor tecnicismo, cuando en torno al siglo IX, surge un centro médico secular, conocido como la Escuela de Salerno; que durante los siglos XII y XIII, alcanzó gran importancia, debido a las traducciones que hizo Constantino el Africano, de textos médicos árabes, al latín.

Sabemos, por los comentarios al manuscrito miniado, de uno de los médicos de esta escuela, que: « Los métodos sanitarios de Roger [de Salerno] consistían principalmente en apósitos, taponamientos y tratamiento con pomadas y polvos », y donde las imágenes miniadas, eran utilizadas, de un modo didáctico, para acompañar a las explicaciones médicas, sobre los diferentes remedios para las enfermedades. Así, la imagen de la *fig. 17*, nos muestra a un supuesto paciente, que pudiera estar afectado de lepra, de acuerdo a las manchas de su rostro, y que tiene algún problema en uno de los ojos que señala al médico, y éste le está aconsejando algún remedio. Las imágenes de las *figs. 18 y 19*, muestran diferentes momentos de la curación de los ojos de pacientes¹⁰³.

En la primera, el paciente está situado en una especie de asiento sobre el suelo, que permite al médico, sentado en un taburete, asegurar las piernas del paciente entre las suyas; teniendo además, un ayudante que sostiene la cabeza y hombros del afectado, evitando posibles movimientos



Fig. 19.- Oftalmología. Miniatura de manuscrito. Escuela de Salerno. Londres. British Museum. Siglo XI.

¹⁰² *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 181-192.

¹⁰³ SUTCLIFE, J. y DUIN, N.- 1993, *Historia de la medicina: desde la Prehistoria hasta el año 2020*. (Traducción: Ursel Fischer). BLUME, Barcelona, p. 27; LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, pág. 195; SALERNO, ROGER DE.- 1987, *Cirugía*. (Traducción: Víctor Martínez Lopera). CASARIEGO, Madrid, pp. 1, 12, 25 y véase intr. a la obra y explicaciones al folio 51^r: fig. 8.

del cuerpo. Mientras, el médico aplica el remedio, a modo de cataplasma, sobre el ojo. El enfermo parece tener las manos atadas, de lo que se deduce el dolor que pudiera suponer semejante tratamiento.

Durante la Edad Media, Toledo llegó a ser, con la Escuela de Traductores, uno de los focos de difusión de los conocimientos médicos, debido a la traducción de obras griegas, tales como las de Hipócrates, Galeno y Aristóteles; o árabes, como puedan ser las de Rhazes, Isaac Iudeus, o Avicena, entre otros¹⁰⁴.

La causa de este avance en la medicina árabe, que no había tenido antes lugar en la Europa Occidental, era en gran parte debido a la tradición cristiana, que vinculaba a la enfermedad con el pecado, y concedía a Dios la decisión última en el discurrir de las enfermedades; aunque en este aspecto, los árabes tampoco se encontraban totalmente libres en dicho terreno, presentando también el Corán, limitaciones al respecto.



Fig. 20.- *Grande Chirurgie*, de Guy de Chauliac. Miniatura. París. Biblioteca Nacional. Siglo XIV.

En cuanto al trato que tenían los ciegos, en estos momentos en que la medicina comienza su andadura para alcanzar un mayor tecnicismo, y empiezan a aparecer los primeros hospitales, puede destacarse la creación en 1212, de la cofradía de ciegos de las Navas de Tolosa. Amparada por Alfonso VII, estaba formada por soldados que habían perdido la vista, fatalidad que les era compensada con ciertos reconocimientos y exenciones. Luis IX de Francia funda en 1260, el primer centro para ciegos, destinado a los soldados que regresan de las cruzadas con problemas visuales¹⁰⁵.

Tras la Edad Media, el movimiento humanista y el culto a la belleza del Renacimiento, traen un renovado interés por el cuerpo; que tiene su repercusión en la medicina, estudiándose más profundamente la anatomía, y desarrollándose la cirugía¹⁰⁶.

Durante esta época tuvieron lugar acontecimientos como la caída de Constantinopla, que provoca el movimiento de pensadores que influirán en Occidente; la invención de la imprenta por Gutenberg, donde el conocimiento empieza a salir de los monasterios; o el descubrimiento del Nuevo Mundo, que además de suponer la ampliación del mundo

¹⁰⁴ LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, pp. 197-198.

¹⁰⁵ SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, p. 38 y Ver AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 57 y 61.

¹⁰⁶ Véase LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, pp. 286 y ss. y AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 63.

conocido, trae enfermedades contagiosas, que favorecen la superstición¹⁰⁷.

Existe también un cambio en la concepción del Universo, que pasa a ser heliocentrista, gracias a Copérnico, cuyas ideas sustituyeron a las de Ptolomeo, confiriendo al hombre un lugar diferente respecto al universo.

Desde el movimiento de la Reforma, se pretende una transformación de las estructuras religiosas, que terminan otorgándole al estado las instituciones, antes a cargo de la Iglesia¹⁰⁸.

Aguado nos dice que la tradición demonológica, que consideraba la enfermedad o deficiencia consecuencia de fuerzas ajenas al hombre, continuó durante el Renacimiento y la Reforma. Esta tradición declina hacia finales del siglo XVI, cuando las enfermedades comienzan a desligarse de las concepciones que asociaban su origen a fenómenos sobrenaturales; y lo que antes era considerado como pecado, ahora atañe exclusivamente a la biología, pasando a ser visto bajo el concepto de enfermedad.

Todos estos cambios en los ámbitos médico, científico y humanístico, tuvieron su repercusión en el nivel social, afectando también en la vida de los ciegos, que se aúnan, para no quedar desamparados en la pobreza. En 1543, siguiendo a Aguado, se forma la primera *Cofradía de ciegos*, en Zaragoza, quienes, constituidos en Monopolio, acuden a las casas para recitar versos o cantar canciones.

Luis XIII promueve ya durante el siglo XVII, la creación de hospitales en Francia, para albergar a mendigos, ciegos e inválidos, hecho que no terminaría con la mendicidad de éstos, pues eran numerosos los que fingían discapacidades, aprovechando para mendigar. Luis XIV continuaría esta tarea, y tras la creación de asilos, favorecería su acogimiento en el Hospital General de París¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Con la imprenta, un mayor número de personas pueden acceder a los textos, comenzando a barajarse la idea, de que los ciegos también puedan ser educables; como creará Luis Vives en su obra *De subventionem pauperum*, y como demostrará Valentín de Haüy, fundador de la tiflogía, en el siglo XVIII. Sendrail menciona que, en el siglo XVI, la crisis de la fe católica provoca un aumento de las supersticiones, lo que afianza la tradición demonológica; encontrándose ahora facilitada, por la existencia de la imprenta, la divulgación de libros como el *Malleus Maleficarum* (*El Martillo de las Brujas*), escrito por monjes, y que viene a promover la búsqueda de herejes y brujos. Estas supersticiones nos interesan para el tema que nos ocupa, pues se sabe que el lado oscuro y mágico de la enfermedad puso como sospechosos de herejía a muchas personas aquejadas de deficiencias varias. Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 30, 64 y ss.; SENDRAIL, M., *Op. cit.*, p. 310 y cfr. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁸ Si con la religión cristiana se crearon instituciones, las cuales acogieron a ciegos y mendigos, en su mayor parte, estando dedicadas al hacinamiento de éstos - pues se limitaban a recogerlos no considerando su educación -; ahora, al disminuir el poder de la Iglesia, se cierran muchos de estos centros, creándose otros dependientes del estado. Ver *Id.*, *Op. cit.*, pp. 63-65 y SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁹ La tradición demonológica, ya existente en la antigüedad grecorromana, se mantuvo vigente durante toda la Edad Media, continuando durante el Renacimiento y la Reforma. La Contrarreforma surgió para combatir esta Reforma, siendo una de las mayores manifestaciones de esta tradición, la Inquisición; tribunal eclesiástico que condenaba la herejía y que tendría vigencia hasta finales de la Edad Media. El individuo ciego, dedicado en su mayor parte al vagabundeo, hechicería y contrabando de libros heréticos, era considerado por lo general, como alterador del orden público, por lo que resulta fácil de suponer, que junto a otras deficiencias, pudieron serles aplicados los castigos de este tribunal, al verse acusados por terceros.

Los ciegos se acreditan como tales, previo reconocimiento médico. También tiene organizadas sustituciones, para los días que por cualquier circunstancia, no puedan acudir a las casas. Estas asociaciones tendrán su antecedente en otras asociaciones de gremios artesanos, o incluso de



2.- Cirugia, del Maestro Rolando de Salerno. Códice N° 1382. Roma. Biblioteca Casanatense. Finales del siglo XIII.

mendigos, durante la Edad Media. Pero no podía considerarse por ello, que dispensase un trato humanitario, pues el mismo rey instauró, antes de la creación de estos hospitales, horcas en las calles; pues su afán era acabar con los mendigos y maleantes, a los que calificaba, poco menos que de basura. Sería tras finalizar el reinado de su hijo, Luis XV, cuando se fundase en París una clínica nacional de oftalmología, que tras cierto fracaso, lograría su reapertura; siendo en la actualidad el Centro Nacional de Oftalmología. Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 23, 44 y 89; y cfr. LEÓN AGUADO DÍAZ, A., *Op. cit.*, p. 71.

Mendigos y vagabundos

En cuanto a la vida cotidiana del ciego, podemos añadir además que, el período que abarca, desde la Edad Media hasta la Reforma, se caracterizó por las guerras, la sucesión de plagas, y las constantes crisis agrícolas; que desencadenaron una situación de pobreza general en la población, aumentando considerablemente el número de mendigos, entre los que siempre se han encontrado los ciegos.

En esta época desciende el infanticidio, también en los niños con taras físicas -, entre los que la ceguera, aunque más desapercibida, se encuentra incluida -; esto fue debido a la influencia de la religión, que promueve el trato caritativo con los desamparados.

La población, por lo general, tendió a ampararse en las creencias religiosas, esperando la curación de las enfermedades mediante los milagros, y anhelando un resarcimiento en la vida futura, que las creencias religiosas prometían. Así, la figura cotidiana del ciego, que se encontraba en las calles en esta sociedad medieval, fue la de un personaje, que se beneficiaba de esta influencia de la religión, la cual los amparaba, junto al resto de mendigos, en instituciones benéficas¹¹⁰.

« A partir de la predicación del Evangelio por Jesucristo, la ceguera es un medio de ganarse el Cielo para el que la padece sin rebelarse contra su destino, y también para el hombre que tiene piedad de él »¹¹¹.

Pero a la vez, y paradójicamente, nadie se ocupa de la educación de los ciegos, ni de enseñarlos a trabajar, convirtiéndolos de este modo en mendigos, sin posibilidad de elección; a la vez que en pecadores, puesto que era creencia común de la época, el asociar *ceguera* y *culpa moral grave*. Idea esta última, que se cree pudo provenir de ciertos textos del Levítico, que no permitían ejercer el sacerdocio a aquellos que presentasen algún defecto físico; hecho que se habría generalizado a la mayoría de los oficios de cierta consideración, que pudieran haber desempeñado los ciegos¹¹².

Por otro lado, queda constancia de la interpretación de la ceguera por algunos pueblos, como sea el ejemplo de los godos o los germanos, entre los cuales la ceguera es un castigo más dentro de un amplio repertorio, para aquellos que no acataban las leyes. Destaca el hecho de que, durante la Edad Media, la ceguera fuese considerada como una de las peores enfermedades que puedan aquejar al hombre, al igual que lo fue en la Antigüedad; siendo consecuencia, por otro lado, de un castigo divino, o de un justo castigo aplicado mediante la ley ante alguna infracción. De este modo, se afianza la relación entre ceguera y pecado, independientemente de las causas que hubieran llevado al ciego a serlo, pues era ante todo considerado, un ser de comportamiento malvado. Hasta tal punto llega esta consideración negativa del ciego, nos dice Barasch, que ante el invidente, otras deficiencias son suscitadoras de

¹¹⁰ Ver SENDRAIL, M., *Op. cit.*, pp. 35 y ss.

¹¹¹ MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 471.

¹¹² La enseñanza de los ciegos no se realizó hasta que Haüy, en el siglo XVIII, educó al primer ciego, enseñándole a leer y escribir. Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, pp. 470 y 495; BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 133, y véase además texto correspondiente al Levítico, ya citado en la p. 48.

compasión, mientras que, la ceguera, lo es de recelo; tan arraigada se encontraba la « demonización » de este personaje. Lo era en tal extremo, que ante cualquier desgracia que sucediera en derredor, si un ciego aparecía en las proximidades, a éste le era atribuido ser el causante¹¹³.

La religión, por otro lado, juega un papel ambiguo, puesto que, ampara de un modo relativo, con su caridad, a los desdichados, pero los castiga por otro, desde preceptos como puedan recogerse en el Talmud, o con instituciones como la Inquisición; pues estos aspectos de ladrón y agorero que le eran atribuidos al ciego, no fueron pasados por alto a esta institución¹¹⁴.

La gran pobreza, que desde la Edad Media hiciera aumentar el número de mendigos en toda Europa, continúa hasta avanzado el siglo XVI, con una sucesión de procedimientos que, pretenden paliarla sin conseguirlo, primeramente en manos del clero y luego del estado; cuando el mundo religioso empieza a perder influencia, por el proceso de secularización¹¹⁵.

Por lo general, el individuo aquejado de ceguera pasaba sus días mendigando, yendo de una ciudad a otra en su peregrinar. Estos ciegos vagabundos pueden ser registrados, dentro de la clase de los marginados, siguiendo a Le Goff, quien encuentra en el erudito medievalista, San Isidoro de Sevilla y en su definición del *Exilio*, el « concepto de viaje implícito », el cual llevan a cabo estos personajes, que viven paralelamente a la sociedad. Su constante migración los convierte en extraños, ante los que se siente recelo, circunstancia en la que podemos situar a los ciegos mendigos, que recorren los pueblos¹¹⁶:

« *Exilio* viene a ser “ fuera de su suelo ”, pues exiliado viene a ser el que se encuentra “ lejos de su suelo ” »¹¹⁷.

Vagabundos de todo tipo y peregrinos despiertan sospechas, pues el que no tiene posesiones ni oficio, es el que se mueve de un lado para otro, pudiéndose dedicar fácilmente a malear; creándose por ello cierta hostilidad, a menudo no injustificada, y que tiende a la fácil generalización de todos los que se desplazan. Resulta fácil imaginar en consecuencia, que el ciego se encontrase afectado por la desconfianza en este ambiente. Pero no todos los ciegos se dieron a mendigar, y entre las profesiones a las que se dedicaron, una fue la de vender remedios para curar enfermedades, convirtiéndose muchos en estafadores y pícaros, y justificando así el miedo que suscitaba su presencia. Ello llevará a considerar dentro del engaño, también a la propia ceguera del vagabundo que mendiga, pues la mendicidad se constituyó en un oficio bastante rentable y favorecido por las peregrinaciones, la caridad que predicaba la Iglesia, y la holgazanería; surgiendo de todo ello falsos ciegos y mendigos.

¹¹³ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 465, 467, 471 y 472; cfr. BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 131 y 132, cuyas aseveraciones son extraídas a partir de la literatura, en la que aparecen como protagonistas estos ciegos.

¹¹⁴ En el Talmud se recoge: « Cuando encuentres a un ciego en tu camino recita la plegaria de los muertos », lo que no provoca sino temor, hacia la persona de los ciegos. Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 472 y vol. II, p. 44.

¹¹⁵ *Id.*, *Op. cit.*, p. 86.

¹¹⁶ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 479 y LE GOFF, J. y cols.- 1987 (3ª reimpresión), *El hombre medieval*. (Traducción: Julio Martínez Mesanza). ALIANZA, Madrid, p. 362.

¹¹⁷ ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA., *Op. cit.*, V, 27, 28.

De ahí a cegar a los niños, para suscitar una mayor compasión al mendigar, apenas hubo un paso¹¹⁸.

Aunque los ciegos también tenían otras profesiones, como la de mendigos rezadores, adquiriendo gran respeto por parte de las gentes, que no podían olvidar el lado oscuro y mágico que se le atribuía al ciego; y que éstos bien se encargaban de recordar al realizar predicciones desfavorables sobre las poblaciones, las cuales también podían alejar con sus rezos. Independientemente de que tuvieran o no, este comportamiento todos, la inclinación general, era la normal desconfianza y miedo hacia ellos¹¹⁹.

Durante el Renacimiento, la consideración social del ciego sigue viéndose como un castigo divino, circunstancia que recoge Paracelso en sus obras, según las creencias cristianas del momento, dividiendo las enfermedades en dos:

« De Dios en efecto y no de los hombres, provienen la salud y las enfermedades. Por eso es necesario dividir estas dos últimas en dos grupos, a saber: las que tienen su origen en la naturaleza y las que presentan un castigo (*flagellum*) por nuestras faltas y pecados »¹²⁰.

Durante la Edad Moderna, pervivió la práctica del infanticidio, y los ciegos siguieron despertando las ya mencionadas actitudes de compasión y recelo, continuando de todo ello, su marginación. No obstante, se sigue utilizando a niños, a los que se deforma o ciega, para mendigar. Continúan también como mendigos ambulantes, que ejercen de curanderos, actividad que sigue ocasionando temor y respeto hacia su persona; considerando pueden provocar el mal de ojo, y asociándoseles por ello, con la brujería¹²¹.

Hacia el siglo XVI, Vives propone cierta clasificación de los mendigos, para reducir la gran cantidad existente e intentando que se reincorporen al trabajo; no siendo hasta avanzado el siglo XVIII, cuando se comiencen a realizar intentos para que accedan a la cultura, asentando las bases de su educabilidad¹²².

¹¹⁸ No solamente se los cegaba, también se los mutilaba, llegando a ser un verdadero negocio extendido por toda Europa, donde se compraban niños para estos fines. Ver LE GOFF, J. y cols., *Op. cit.*, p. 366; MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 480 y ss.; y BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 136.

¹¹⁹ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 495 y véase p. 45, *Indefensión y temor*.

¹²⁰ La medicina nada tenía que hacer, contra estos designios divinos, pues se encontraba limitada a los mismos, no pudiendo por ello, sanar ni acelerar estos procesos de curación, si antes no se encontraban en la voluntad divina. PARACELSO.- 1992, *Obras completas*. (Traducción: Estanislao Lluesma-Uranga). RENACIMIENTO, Sevilla, pp. 120-121.

¹²¹ Especialmente con los niños ciegos, probablemente debido a la cantidad de creencias supersticiosas que pesaban sobre la ceguera. Recoge Montoro que: « En la Edad Moderna, los ciegos continúan suscitando compasión, temor, aprensión y curiosidad; todavía hay lugares donde se les juzga dotados de un espíritu maligno y amigos del demonio, por lo que se rehuye su trato como si propagasen la peste; y con frecuencia se les echa de poblaciones como si fueran portadores del mal, pero siempre temiendo alguna extraña venganza de sus extraños poderes. Las gentes observan a los privados de visión desde lejos (...) para reírse de sus tropiezos, gestos y caídas del desgraciado (...) les niegan un puesto de trabajo en sus campos, talleres y negocios porque no se les cree competentes ni hábiles o porque es de mal efecto aprovecharse de ellos como colaboradores ». Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. II, pp. 22 y 33. Véase además, el texto de Plinio *El Viejo* en p. 390, perteneciente a la tercera parte del trabajo, en *Ceguera desde las alegorías*, donde podemos observar esta relación ya desde principios del siglo I, que asocia al ojo con esta capacidad para producir el mal.

¹²² Vives pretende separar a aquellos mendigos verdaderos de los falsos, rehabilitando así a muchos que holgazanean, estando sanos y pudiendo trabajar. Defiende que los que tienen defecto físico, pueden necesitar una mayor ayuda, pero que pueden también, de acuerdo con sus posibilidades, desempeñar una u otra actividad; suponiendo un antecedente de la enseñanza de los ciegos, pues

El ciego y su lazarillo

La figura del lazarillo, que facilitaba el desplazamiento de la persona del ciego, fue la de un personaje unido a la figura del invidente, ya desde la Antigüedad¹²³.

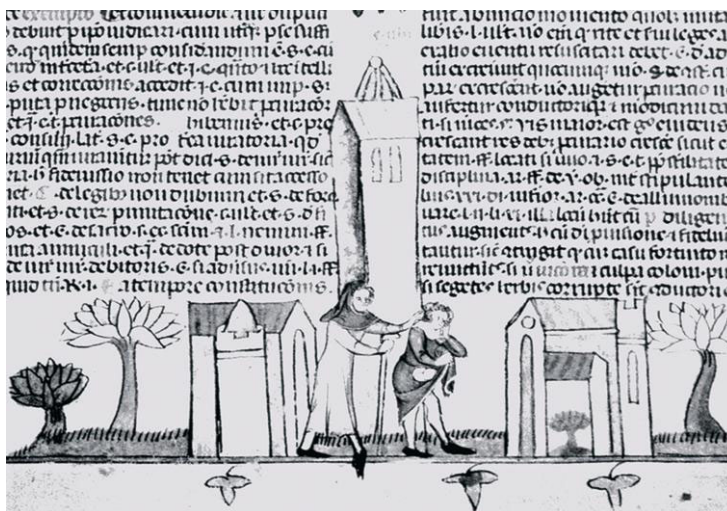


Fig. 21

Su representación alcanzó cierta importancia en las artes debido al folklore, que favoreció hacia el siglo XIII, que apareciese esta imagen acompañando al ciego, tanto en la literatura, como en las artes plásticas. De favorecer la compasión, la figura del ciego pasó a inspirar temor, como ya se ha comentado anteriormente, y termina por desembocar en burla hacia su persona - la cual comienza desde su propio lazarillo -, cambio que se advierte a partir del siglo XIII, acrecentándose y persistiendo hasta entrado el Barroco¹²⁴.

proponer su educación tanto física como intelectual, aunque esto queda por el momento, en la teoría. Felipe II durante su reinado intentó separar también a verdaderos y falsos mendigos, y además de promover instituciones, concedió cédulas para que los ciegos pudiesen mendigar. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 89 y ss.; y MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. II, p. 30.

La educabilidad de los ciegos comienza cuando Valentin de Haüy, observa la burla de que son objeto unos ciegos, y decide que él ha de lograr la educabilidad en los ciegos, para evitar situaciones semejantes. Posteriormente, será Louis Braille, discípulo del Haüy, quien perfeccione el método desarrollado por su maestro de escritura en relieve, por un método basado en puntos y rayas. PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, pp. 21 y ss. y cfr. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. II, pp. 66- 67.

¹²³ Como se verá más adelante, en el capítulo correspondiente a la *Ceguera desde los mitos*, en las representaciones del gigante Orión y del adivino Tiresias.

¹²⁴ Al folklore se deben varias obras sobre este personaje pícaro, que aparecen a mediados del siglo XVI, en el *Lazarillo de Tormes* (1554), o en *Guzmán de Alfarache* (1599). La diferencia entre ambos personajes nos interesa, puesto que el primero representa a la travesura infantil y no está exento de inocencia e ingenuidad; mientras, el segundo presenta unas características más personales y es un personaje sórdido y dañino. Estos ardidés de niños a ciegos ya datan desde el siglo XIII en el folklore europeo. Barasch recoge, a partir de cierta obra literaria *Le garçon et l'aveugle* - de mediados del siglo XIII - que los ciegos eran motivo de la burla, como ya lo habían sido desde siempre, el resto de discapacitados. Hacia mediados del siglo XVI aparece en la literatura, la novela el *Lazarillo de Tormes*, la cual alcanza gran popularidad hacia finales de ese mismo siglo y refleja también este cambio de actitud, hacia la figura del invidente. En dicha obra, el ciego es el primer amo que tiene un niño, y ambos deambulan por los pueblos. El ciego se caracteriza por ser usurero y astuto, fingiendo devoción y rezando para librar de males que augura, así como dando remedios medicinales; todo ello, a cambio de dinero. El ciego y su lazarillo mantienen una relación conflictiva, pues el niño pasa hambre e intenta engañar al ciego mediante el ingenio, artimañas que acaba descubriendo el avaro, quien maltrata al niño.

En las *figs. 21-25* de un manuscrito de la segunda mitad del siglo XIV, creado a partir de las Decretales de Gregorio IX, podemos observar a dos personajes a los que el manuscrito identifica como ciego y lazarillo, y de los que no poseemos dato alguno acerca de la historia que nos narra el documento; pero dada la ubicación de las imágenes, en un libro de normativa religiosa, suponemos que éstas han de ajustarse a la caridad y honradez para con el ciego, afectado de tal dolencia, y el cual, lógicamente, no podía ser un impostor o falso ciego¹²⁵.

Observamos, hasta donde llega a interpretarse, a partir de las imágenes, que el ciego camina tras un muchacho, apoyando la mano izquierda en su espalda, mientras que en su derecha lleva el bastón (*fig. 21*). Ante la entrada de una iglesia, ambos se encuentran con una mujer que les entrega, a través del lazarillo, lo que parece un paquete, que debe contener comida, ofrecida mediante la caridad (*fig. 22*); de modo que, en la siguiente imagen (*fig. 23*), se sientan a comerla, pareciendo que es el chico, quien la distribuye (mostrándose el ciego dependiente), pues junto al lado del lazarillo, en el banco, el paquete permanece abierto, y observamos al ciego comer. Pero algo sucede, quizá un injusto reparto, o alguna mentira por parte del muchacho (*fig. 24*), pues el ciego parece forcejear con su lazarillo (quizá para quitarle algo oscuro, que éste tiene en la mano); ahora junto al lado del ciego en el banco, descansa una bolsa vacía, que pudo ser la de la comida que antes repartía el lazarillo. Dos personajes parecen comentar la escena, posiblemente divertidos de la trifulca. La última imagen (*fig. 25*), mantiene a los dos personajes ya sosegados, cogidos de la mano derecha: el ciego está sentado y su lazarillo, en pie, y con la mano zurda levantada (quizá en señal de promesa o juramento, de obrar de modo honesto en un futuro), ante un ciego que gira hacia él su rostro, que pudiera indicar, que se muestra satisfecho del comportamiento del lazarillo. Pero tampoco ahora se encuentran solos: un personaje a su izquierda, parece observarlos complacido; a su derecha, no obstante, existen otros personajes cuya interpretación no es clara (uno de ellos con las palmas abiertas, pudiera estar indicando el buen desenlace de la historia entre ambos).

Los ojos del ciego quedan más visibles en esta última escena, y observamos, que gira un rostro de ojos cerrados, hacia el lazarillo. No parece reflejarse maldad en ninguno de los dos personajes, que justifique recelo para el lector del manuscrito; y el ciego, aunque dependiente, no se somete al chico haciéndose respetar. Pero el hecho de que un ciego aparezca junto a un lazarillo, en un documento normativo papal, no

Pero no es esta la única obra que tiene un personaje ciego, pues tiene sus antecedentes. Montoro recoge que: « En la literatura del siglo XIV son numerosas las obras que tienen algún protagonista ciego o que hablan de personas faltas de vista (...) ». Ver PÉREZ-RIOJA, J. A.- 1962, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. TECNOS, Madrid, p. 293; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 260; *La vida de Lazarrillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. 1993. (Edición: Alberto Blecha). CASTALIA, N° 58, Madrid, intr., pp. 7-21; BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 135 y 149; y cfr. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. II, p. 179.

Más adelante, y en nuestro apartado correspondiente a *Enanismo como realidad* (cap. 4, pp. 214 y ss.), se analizarán ejemplos de imágenes en las cuales la deficiencia es motivo de diversión, como veremos en obras de autores como Diego de Silva Velázquez; quien retrató a discapacitados físicos y psíquicos, reflejando la costumbre de las cortes de tenerlos a su servicio como bufones.

¹²⁵ Ver RANDALL, L.- 1966, *Images in the margins of gothic manuscripts*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley, pp. LXXXVIII y LXXXIX, véanse además *figs. 425-429* de la obra mencionada.

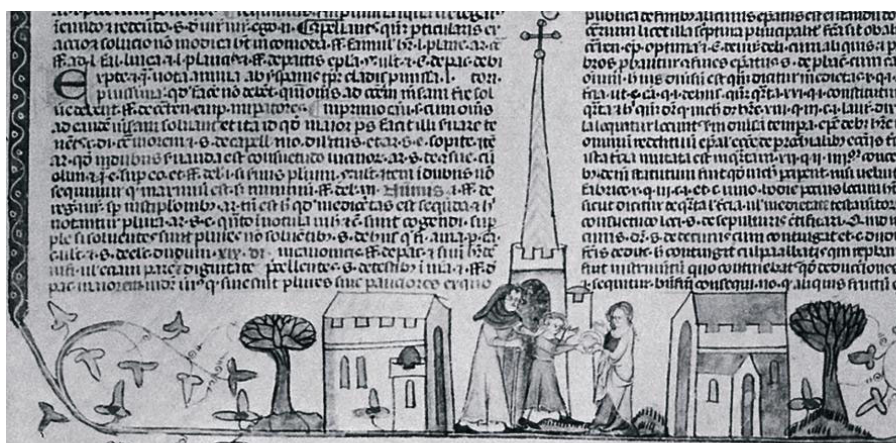


Fig. 22.

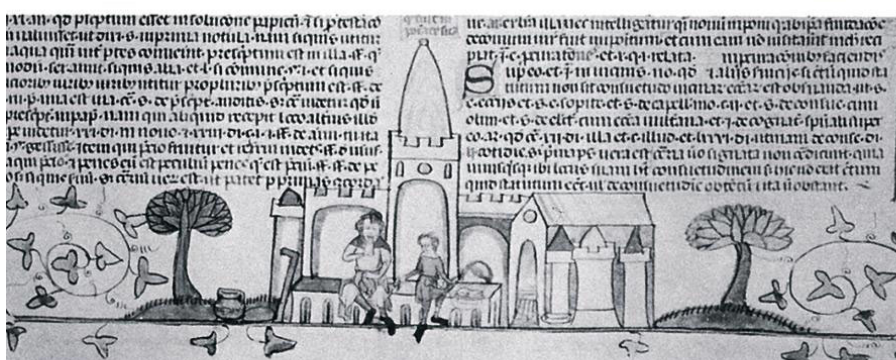


Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.

Figs. 21-25.- *Hombre ciego guiado por un muchacho.* Manuscrito Royal 10. E. IV: « Smithfield Decretals » de Gregorio IX, folios 218, 218v, 219, 219v y 220. London. British Museum. Segunda mitad del siglo XIV.

puede sino indicar que ambos ocasionaban cierto conflicto en la sociedad medieval; y donde acabamos de ver, se recogen situaciones anteriormente descritas: ambos se desplazan en un paisaje que cambia, se les ofrece caridad, hay cierta picaresca por parte del lazarillo, y tienen un público, que no es ajeno a la situación de ambos, sino que les presta atención y posiblemente se divierte.

La última escena, que pudiéramos catalogar de moralizante, no muestra sino el buen juicio de los personajes (pues ambos se necesitan para encontrar sustento), capaces de enmendarse y llegar a un acuerdo.

La imagen de la *fig. 26* constituye la presentación del libro de grabados del siglo XVII, *Pauperum sublevatorum*, donde vemos a dos ciegos mendigos, flanqueando los datos del libro, grabados en una tela, que sostienen otros dos mendigos. Un quinto personaje, de un porte distinto, quizá el autor, es quien dispone la manera de sostener la tela, colocando a los mendigos convenientemente separados; y con sus manos adelantadas, para una mejor visibilidad del lienzo al lector. Los ciegos, en posición adelantada respecto al grupo, tienen a su vez sendos niños en los que se apoyan, uno de los cuales es una niña a su vez ciega, que sostiene una cesta. Existe una distribución de estos mendigos, en hombres a un lado, y mujeres a otro, que se respeta también en los niños. Ambos ciegos son identificables por sus ojos cerrados y el bastón.



Fig. 26.- *Siccum pauperiem, lumine cassi: incassum frigimus.* (« Secados por la pobreza, privados de la luz, en vano lloramos »). Estampas de *Pauperum sublevatorum*. (« Sustentamiento de los pobres »). Bélgica. Siglo XVII.

Sus ropajes, sin llegar a parecer harapientos, no dejan de ser humildes y remendados, estando los niños descalzos. En las manos llevan una lata de limosnas, y de la cintura de la mujer, pende un rosario. En la escena, se encuentran distribuidos utensilios cotidianos para los pobres, en su deambular - colocados acentuando la ya simétrica composición -, que nos hablan de su mendicidad: muletas, instrumentos musicales, un morral, otra lata de limosnas, etc. Podemos destacar que los personajes videntes, entre los que se encuentre posiblemente también el niño, tienen una comunicación entre sí, motivada por la colocación del lienzo. La pareja de hombre y mujer ciegos, así como la niña, parecen aislados, sobre todo los dos primeros, de rostro abatido y cabizbajo. Un pequeño perro, que pueda servir como lazarillo en algunas ocasiones, surge ahora bajo el lienzo de presentación de este libro de grabados. Dicho lienzo parece estar conformado del mismo género que los ropajes de retales, una y otra vez cosidos¹²⁶.

En la *fig. 27*, se representa a dos ciegos, de ropajes similares a las figuras anteriores, y conducidos por un niño, el cual está parado ante

¹²⁶ Dice Le Goff, respecto a la ropa, que distingue a los vagabundos en el medievo, del resto de la población, que: « La indumentaria es la forma más frecuente de “ distinción ”. En sustancia, no se distinguen por su vestimenta los vagabundos de cuantos pertenecen a los estratos sociales bajos, pero se puede suponer que los harapos y el bastón - imagen clásica de los siglos posteriores - definían a la persona (...) En el caso de los mendigos, los harapos y el cuerpo desnudo - medios eficaces para recibir las limosnas - eran signos evidentes ». Ver LE GOFF, J. y cols., *Op. cit.*, p. 385.

unos vendedores que le están ofreciendo algún alimento del género a la venta. El modo de ser conducidos es, como ya vimos en el manuscrito de las Decretales, mediante el contacto de la mano apoyada en la espalda, unos de otros, siendo conducidos por el vidente, que va delante. En el grabado, dichos ciegos parecen ser el centro de atención de los personajes del pueblo, por el que en este momento pasan. Sus ropajes, aspecto, y penosa situación, ofrecen un claro contraste cerca del resto de los personajes, cuya ropa, calzado, comida y casa resultan evidentes. El segundo de los ciegos, de rostro bajo, descalzo, y de aspecto sumamente abatido, parece descansar apoyándose sobre su compañero. La situación general induce a la compasión de estos personajes, que caminan con los ojos cerrados.



Fig. 27.- *Nummulus exigitur. Crescet aceruus Sit licet exiguus.*
 (« Se pide unas monedas. Crece el montón, aunque sea poco »).
 Estampas de *Pauperum sublevatorum*. Bélgica. Siglo XVII.

Ribera retrata también, por la época de estos grabados, a un ciego con su lazarillo (*fig. 28*); fue éste un período en el que la figura del ciego tiende a secularizarse y humanizarse, dentro de un período de Clasicismo, en el que Panofsky señala, tiene lugar: « un nuevo acercamiento a lo real »¹²⁷. Si en la Antigüedad, se le representó como un mendigo, así como en el medievo y en el Renacimiento, ahora se le sigue mostrando como a tal. El ciego de la pintura de Ribera es mostrado en un ambiente casi teatral, propio del Barroco, y con sendos focos de luz que destacan su rostro, de ojos entrecerrados; así como el hombro del muchacho, sobre el cual, nuevamente, el ciego apoya su mano. El tratamiento de ambos personajes es de gran naturalidad, y Barasch señala en él cierta espiritualidad que lo convierte prácticamente en un santo. En la mano derecha, el ciego lleva un cuenco, con una inscripción que alude al Juicio Final, promoviendo así la caridad, de un modo

¹²⁷ PANOFSKY, E.- 1987, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. (Traducción: M^a Teresa Pumarega). CÁTEDRA, Madrid, p. 93.

parecido a como ya sucediera en la Edad Media, mediante los vaticinios de infortunio. Ribera se limita a recoger y añadir a la obra esta creencia de la fe cristiana, que beneficiaba al ciego¹²⁸. La imagen casi santificada, consideramos, no viene sino a perpetuar la creencia ya existente en las sociedades primitivas, según la cual el ciego vuelve a ser objeto de temor y respeto religioso, pues:

« El respeto que se concede a los ciegos tiene su origen más bien en el temor que en la piedad »¹²⁹.

Herrera *El Viejo* pinta también, a un ciego y a su lazarillo (*fig. 29*), ambos de aspecto muy humano, donde contrasta la apariencia frágil del invidente, con la del pensativo lazarillo. Éste, menos niño, nos es presentado en importancia, como una figura equiparable a la imagen del ciego, cuyos ojos quedan en la sombra del foco, destacando parte de su rostro y manos; y alumbrando de manera más general al muchacho, de expresión adulta y resignada (distante en sus pensamientos, y el cual sugiere una personalidad independiente, pese a estar vinculado a la figura del ciego).

Goya retrata, posiblemente, al ciego y a su lazarillo en una conocida escena del *Lazarillo de Tormes* (*fig. 30*), en la cual, el ciego anda en busca de una longaniza desaparecida, que sospecha se ha comido el muchacho¹³⁰. En cuanto al

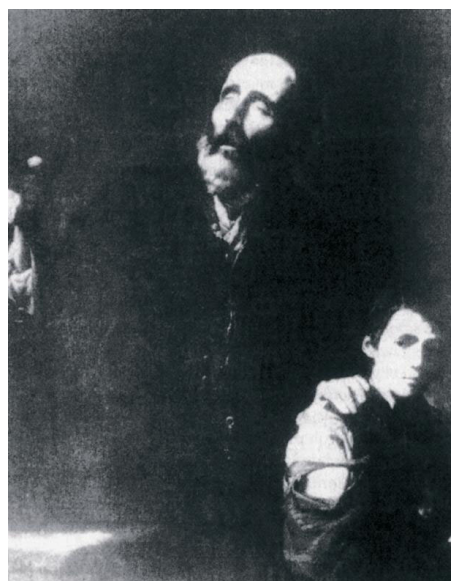


Fig. 28.- RIBERA, José de, *El Españolito. Mendigo ciego y su lazarillo*. Ohio. Oberlin College. Hacia 1632.



Fig. 29.- HERRERA *El Viejo*, Francisco. *El ciego y su lazarillo*. Viena. Kunsthistorisches Museum. Siglo XVII.

¹²⁸ No se han encontrado otras imágenes de la presente obra de Ribera, por ello, algunos detalles como el del cuenco con la inscripción, son realizados a partir de un análisis de la misma que realiza Barasch. Se ha sugerido, que Ribera tomó la influencia para este cuadro, de la novela del *Lazarillo de Tormes*, aunque en el temperamento de los personajes pintados por Ribera, no quedan reflejados los temperamentos hostiles ni de picaresca, de aquellos personajes. Respecto al lazarillo, destacamos el retrato del chico (que deja de ser anónimo y vinculado de modo total a la figura del ciego). Este niño, de apariencia sensible y honrada, pero también reflexivo, nos sugiere una psicología diferente, cuyas decisiones pudieran no coincidir siempre con las del ciego, lo cual no significa que entre ellos no surgieran, ni dejaran de hacerlo, ciertos conflictos. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 191 y 201.

¹²⁹ PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 15.

¹³⁰ « Yo fui por el vino, con el cual no tardé en despachar la longaniza; y cuando vine, hallé al pecador del ciego que tenía entre dos rebanadas apretado el nabo, el cual aún no había conocido, por no haber tentado con la mano. Como tomase las rebanadas y mordiese en ellas, pensando también en llevar parte de la longaniza, hallóse en frío con el frío nabo. Yo torné a jurar y perjurar que estaba libre de aquel truco y cambio; más poco me aprovechó, pues a las astucias del ciego nada se le escondía. Levantose y asíome por la cabeza y llegóse a olerme. Y como debió sentir el huelgo (...) asíéndome con las manos abríame la boca más de su derecho y metíame la nariz [...] de suerte que su

tratamiento del invidente, en la obra de Herrera *El Viejo*, no observamos tanto su ceguera en los ojos cerrados, que pasan algo desapercibidos al estar la mirada baja hacia la boca del muchacho; sino en el conjunto del personaje. Esto lo observamos, en su postura respecto al chico, al que agarra por el cuello y atrapa entre las piernas, donde intervienen las manos y la nariz en extremo alargada (sentidos del tacto y olfato), y no la vista; no encontrándose el cuerpo lo suficiente inclinado sobre la boca, como sería en la situación de que pudiera ver, y el muchacho más libre, pues sería más fácil atraerlo de nuevo, si intentara alejarse. Los harapos y la pobreza, que caracterizan al mendigo, son evidentes en los trajes raídos. Su aspecto no es malvado, sino más bien caricaturesco¹³¹.

Músicos y mendigos

El ciego ha sido, desde los tiempos de Homero, en palabras de Chevalier:

« (...) un símbolo del poeta itinerante, del aedo, del vate, del rapsoda, del bardo, del trovero y del trovador. Puede ser también porque los ciegos pobres cantan en las calles para recibir limosna »¹³².

Estos músicos cantaron narraciones y leyendas desde las épocas antiguas, siendo más abundantes durante el medievo; donde marchaban de pueblo en pueblo, difundiendo noticias e historias, hasta la invención de la imprenta donde éstas, además, podían ser escritas¹³³.

Estos ciegos fueron:

« Personajes que cumplieron el papel de cronistas de sucesos allí donde “ EL CASO ” no llegaba o que amenizaron un festejo verbenero con sus acordeones y guitarras »¹³⁴.



Fig. 30.- GOYA, Francisco de. *El Lazarillo de Tormes*, también conocido como *El Garrotillo*. Madrid. Colección Gregorio Marañón. 1808-1812.

nariz y la negra mal maxcada longaniza a un tiempo salieron de mi boca ». Ver *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, pp. 107-108; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 260.

¹³¹ Hay quienes han querido interpretar en ambos personajes, a un médico con su enfermo, procurando ver en la garganta alguna enfermedad. ALP BLOC recoge que el sobrenombre de *El Garrotillo*, alude a la enfermedad de la difteria, que producida por un virus, provoca la inflamación de las vías respiratorias, así como problemas respiratorios. Recogemos acerca del antagonismo, según el cual Goya retrata a estos personajes que: « (...) a la boca angustiosa y forzosamente abierta del uno, responde la apesillada del otro; al ojo revuelto, en blanco, con mirada involuntariamente ida del picaire, se oponen los ojos profundos, con mirada sin luz, de su protector ». Ver ALP BLOC.- 2003, *La medicina en el arte: la enfermedad vista por los grandes maestros*. GRUPO E. ENTHEOS, Madrid, pp. 76-77; cfr. VV. AA.- 1996, *Goya y la medicina*. BRISTOL-MYERS SQUIBB, Madrid, p. 40.

¹³² CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 280.

¹³³ De modo que luego se dedicaron también, a llevar material impreso, y durante la época protestante, al contrabando de libros heréticos; ante los que, en caso de ser descubiertos, quedaban excusados, ya que no podían conocer su contenido y haber sido por ello, engañados, circunstancia de la que se aprovecharon. Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. II, p. 43.

¹³⁴ GONZÁLEZ NÚÑEZ, F.- 2001, *El museo de la medicina: enfermedad y medicina como tema en los grandes museos: El Prado, Le Louvre, The National Gallery*. PBM, Madrid, p. 122.

Los ciegos llegaron a ser también un entretenimiento, como lo fuera el ejercicio de bufón, que también desempeñaban en los castillos¹³⁵. Las mujeres ciegas, además de cantar para el género femenino, rezaban el rosario para las damas de la corte.

Durante la Edad Media, en las festividades de las cortes italianas, destacaron especialmente los ciegos, por su habilidad musical, hecho que llevó a Santo Tomás de Aquino a elogiar el tacto de los ciegos, capaces de « ver con las yemas de sus dedos »; sin embargo, éste considera a los tocadores de instrumentos, junto a los personajes del espectáculo, como merecedores de condena¹³⁶. Además de este santo, son otras las autoridades eclesiásticas, en sus resoluciones, quienes creen que:

« (...) los músicos son considerados portadores del mal y aliados del diablo »¹³⁷.

Pero no todos los músicos eran juzgados de este modo, pues muchos se encontraban instituidos como gremios, siendo el grupo que principalmente nos interesa, el marginal, donde era más frecuente encontrar a los ciegos; y sobre el cual recaían estas acusaciones. Un suceso que no favorecía en nada a los ciegos, era que a los vagabundos criminales, también se les conociese esta ocupación de la música¹³⁸.

En la representación de la *fig. 32*, observamos una pintura de un flautista, que, sin llegar a ser ciego, lo es parcialmente al encontrarse tuerto de un solo ojo. Sus ropajes elegantes y rostro delicado, nos indican que estamos ante un ciego, que desarrolla su trabajo en la corte. La



Fig. 31.- *Dos músicos ambulantes.* MONTORO MARTÍNEZ, J. *Los ciegos en la historia*, vol. II.



Fig. 32.- *Retrato de un flautista tuerto.* París. Musée du Louvre. 1566.

¹³⁵ El tema de los bufones de corte es tratado ampliamente en los siguientes apartados dedicados al enanismo y locura, en esta primera parte de nuestra investigación, dedicada a la *Deficiencia física*, capítulos 3-4.

¹³⁶ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, pp. 461-462 y 481-482.

¹³⁷ LE GOFF, J. y cols., *Op. cit.*, p. 378.

¹³⁸ *Ibidem*. Le Goff no habla en ningún momento sobre los ciegos, dentro de la situación social de los marginados, pero en el trasfondo histórico, el ciego no podía sino situarse junto a algunos de estos grupos, de vagabundos y músicos que describe.

representación plástica de personajes con problemas oculares, según González Núñez, es frecuente en la pintura realista hasta avanzado el siglo XIX, suponiendo esta representación cierta originalidad, por ser lo habitual encontrar a ciegos (y mayormente ciegos mendigos); siendo además, esta ceguera parcial, debida probablemente a un accidente que vaciase el globo ocular, quedando el ojo hundido y totalmente cerrado. El ojo tuerto se configura en esta obra, como el centro de atención del retrato, en claro contraste con la mirada del ojo sano¹³⁹.



Fig. 33.- *Mendigo ciego.*
Ilustración de escultura.
CAPDEVILA, M.
La ceguera y el arte.
Favières. San Sulpicio.
(s. f.).

La imagen de la *fig. 33*, perteneciente a una escultura posiblemente de una fachada gótica, nos muestra a un pequeño mendigo ciego además de jorobado, que agazapado y con los ojos cerrados, puede ser una muestra, aunque grotesca, de los personajes que bien pudieran hacinarse en torno a la puerta del recinto religioso.



Fig. 34.- CALLOT, Jacques.
Mendigo ciego y compañero.
De la serie *Mendigos*.
Colección Howard Daniel.
Siglo XVII.



Fig. 35.- CALLOT, Jacques.
Mendigo ciego. (s. l.).
Hacia 1622.

Callot representa a dos mendigos ciegos en la *fig. 34*, uno de ellos ofrece un sombrero vuelto para las limosnas, mientras que el otro, coge de la mano a su compañero que pide, y baja el rostro. Un bastón descansa, sobre la capa de remiendos de éste último. En la *fig. 35* otro ciego pide, acompañado de un pequeño perro, manteniendo en la mano y junto al bastón, una lata; su rostro permanece oculto bajo un sombrero. Jaedicke considera de él, que tiene un porte distinguido, y este rostro

¹³⁹ Ver GONZÁLEZ NÚÑEZ, F., *Op. cit.*, p. 122.

cubierto puede ser para no mostrarse abiertamente, pues no le complace mendigar:

« El hombre es todo un personaje, erguido y majestuoso. Detrás del sombrero, que le cubre la frente, podemos percibir su aversión a mendigar »¹⁴⁰.

Rembrandt, que ya retratara varios ciegos en personajes míticos y bíblicos, representa en la *fig. 36*, a un violinista del que Höllander dice que, se muestra su ceguera a través de:

« (...) la marcha vacilante [que] está magistralmente expresada por la actitud del cuerpo »¹⁴¹.

El grabado de la *fig. 37*, del mismo libro de estampas que las *figs. 26 y 27*, representa una pelea entre dos pobres, uno de los cuales, bien pudiera ser un ciego por sus ojos cerrados, y que alza un violín de cuerdas rotas, mientras que, el otro blande un bastón. En esta escena, que bien pudiera ilustrar la frase « dar palos de ciego », otros cuatro personajes les sujetan, encontrándose entre ellos una mujer también de ojos cerrados, que asegura al hombre. No viene a ser sino una imagen pintoresca, que recoge la idea de recelo, que se tenía de estos vagabundos, que ni de fiar eran entre ellos; además de afianzar la idea de maldad, que ya hemos comentado.

La Tour pinta, a un anciano ciego tocando la zanfonia (*lám. 3*), en sus primeras etapas, donde se dedica a representar a personajes de clase social baja, que bien pudieron ser modelos retratados a partir de la realidad¹⁴². Podemos destacar la naturalidad y dignidad con la cual es retratado este personaje de clase baja, lejano a la figura esperpéntica, que viéramos en la imagen anterior.

Goya representó a un ciego cantor de romances (*fig. 38*), figura popular en la vida española, que daba las noticias cantadas, siendo el centro de atención de un grupo de personajes, que lo escuchan. Por lo demás, sigue acompañándose de un lazarillo, como en tiempos antiguos¹⁴³.



Fig. 36.-REMBRANDT,
H. van Rijn. *Violinista*
ciego. Grabado.
Siglo XVII.

¹⁴⁰ Ver JAEDICKE, M.- 1991, « La figura del ciego en el arte ». (Traducción: M^a Sagrario García Fernández). *Horus*, 1992, N^o 4, (s. l.), pp. 127 y ss.

¹⁴¹ HÖLLANDER, E.- 1962, *La medicina a través de la pintura*. (Traducción: J. Alier Gómez). PUBUL (ARIEL), Barcelona, p. 242. Respecto a los personajes míticos y bíblicos Rembrandt retrata a Homero, Tobías, Jacob y Sansón, según veremos en el apartado correspondiente a la ceguera, dentro de la *Deficiencia desde los mitos*, pp. 240-241, 254-257, 259, 280 y 288.

¹⁴² Se piensa que esta obra pudo inspirarse en una obra de Jacques Bellange, conocida como *El organillero*. La Tour tiene también otra obra de características similares a la ya citada, que muestra a un anciano de cuyo rostro vemos el perfil: *Ciego tocando la zanfonia*. Madrid. Museo del Prado. VV.AA.- 1996, *Historia del arte*. OCÉANO-INSTITUTO GALLACH, vol. X, Barcelona, pp. 1797- 1798. Dos son las enfermedades que pueden causar la ceguera en la vejez, entrando en la posibilidad de que alguna de las dos, fuera la causante de la ceguera de este personaje: las cataratas (pérdida de transparencia del cristalino) y el glaucoma, o aumento de la presión ocular. Véase el comienzo de nuestra investigación, donde se describen patologías oculares, p. 28; y cfr. ALP BLOC, *Op. cit.*, p. 46.

¹⁴³ Nuestra investigación concluye en el siglo XVIII, no obstante hemos querido abarcar a Goya por estar situada su obra, a caballo entre los dos siglos, así como por su extraordinaria aportación a la historia universal del arte, en su original captación, de los rasgos de los personajes representados. Otra obra de Goya donde encontramos un músico ciego es en *La romería de San Isidro*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1819-1823.



Fig. 37.- *Caca manus, cacus est furor, at non Vulnera caca tamen.* (« Sucias las manos, sucia es la pasión, pero no las heridas, sin embargo sucias »). Estampas de *Pauperum sublevatorum*. Bélgica. Siglo XVII.

La consideración en que se toma a estos ciegos, y de la descripción de este personaje, se ha dicho:

« El rostro de órbitas hundidas por falta de sus globos oculares, la boca desdentada y la vieja indumentaria posiblemente mueven a la compasión, pero nadie se muestra ni compungido ni apenado, sino atento, respetuoso e interesado por el que, más desvalido, cumple la función social que se le ha asignado: proporcionar a los demás la última noticia en forma de tonadilla »¹⁴⁴.

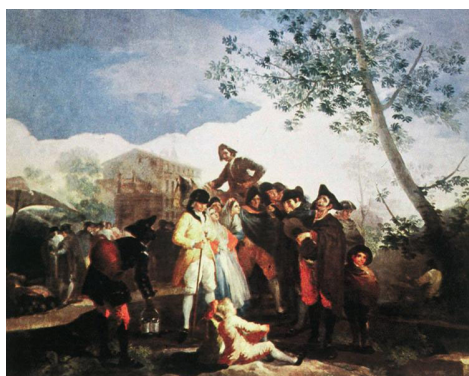


Fig. 38.- GOYA, Francisco de. *El ciego de la guitarra*. Madrid. Museo del Prado. 1778.



Fig. 39.- BAYEU, Francisco de. *El ciego músico*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1780.

Bayeu, en una obra de menor fuerza que las anteriores, pinta a un ciego con los ojos cerrados y a su lazarillo (*fig. 39*), ambos de expresión dulzona y talante benévolo; alejados en consecuencia, de toda posible picaresca y desconfianza, en una escena donde parece que el lazarillo toca las castañuelas y el perro baila.

¹⁴⁴ *Goya y la medicina*, p. 56. Respecto a dicha obra no se ha podido conseguir una imagen de mayor calidad que pudiera ser ampliada, para mostrar más claramente el rostro de este ciego que estamos describiendo.



3.- TOUR, Georges de La. *El tañedor de zanfonia*. Nantes. Museo de Bellas Artes. Hacia 1630.

Vagabundos y viajeros

No deja de ser cierto que el modo de vida habitual de los mendigos músicos, viene a ser, el de trotamundos, y por ello viajero; pretendemos no obstante, centrarnos dentro del tema que nos ocupa, en las figuras en desplazamiento de estos ciegos; que no siempre han sido representados, en la mera actividad de mendigar o tocar un instrumento, ni acompañados de un pequeño niño vidente, que los guiase.

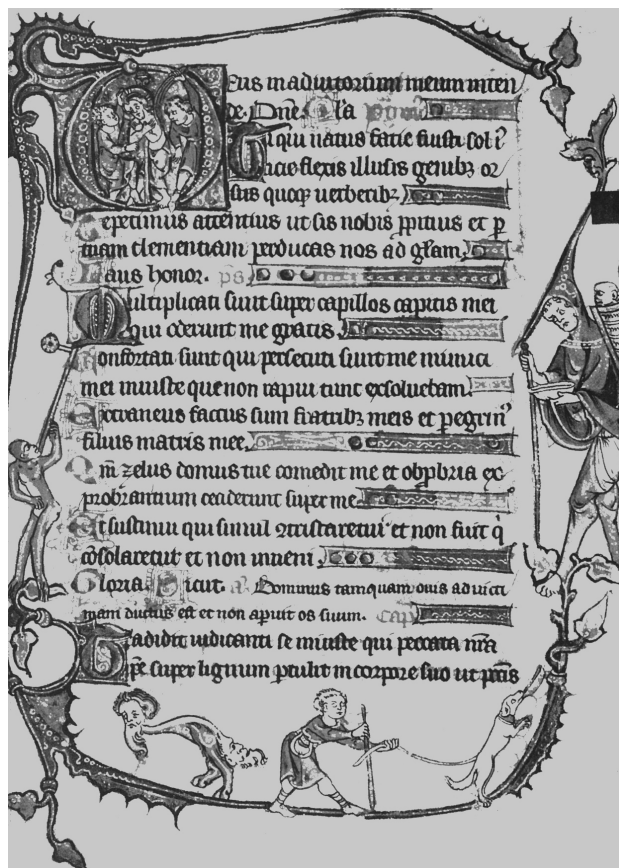


Fig. 40.- *Mendigo con cesta.* Manuscrito flamenco 82, folio 207. Baltimore. Walters Art Museum. Principios del siglo XIV.

En la *fig. 40*, podemos ver a cierto personaje, en la parte inferior del manuscrito, en el cual se pretendió probablemente representar a un ciego, que se ve incapaz de seguir al perro que corre por delante de él, transportando en el hocico, el cuenco destinado a las limosnas. No hay asomo de dignidad en este personaje casi divertido, que se muestra, exageradamente inclinado hacia delante, y dando largas zancadas en su caminar; evitando quizá así, caer al suelo, arrastrado por la marcha rápida de su guía. Barasch menciona de esta imagen que:

« (...) suscita asociaciones trágicas y al mismo tiempo un poco ridículas, ilustra la afortunada, agotadora y frágil condición de la existencia del mendigo ciego »¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Consultamos la obra de Randall: *Images in the margins of gothic manuscripts* a partir de una imagen extraída de la misma por Barasch; en ella sí se encuentran otros ciegos calificados como tales, aunque de este personaje sólo se menciona que es un mendigo, no un ciego. Pero el hecho es que camina con los ojos cerrados y conducido por un perro, de modo que lo hemos tomado como tal.

Otra representación, ya perteneciente al Renacimiento, es la *fig. 41*, en la cual un personaje ciego, prácticamente desnudo, con la excepción de un ligero paño sobre un hombro que ondea al viento y pronto a caer, camina palpando el espacio vacío a su frente, y ayudado de un bastón que tantea el suelo, también libre de obstáculos. Estas representaciones de figuras que palpan el espacio, según Barasch, no surgieron hasta avanzada la Edad Media.

Este personaje, por su tratamiento, sugiere desprotección - de hecho va desnudo -, y candidez, aceptando su situación y caminando a ciegas. Barasch dice que por esta circunstancia, ha sido interpretado de un modo simbólico, como la fragilidad con la cual se mueve el ser humano en su existencia, de ahí que consideremos la dificultad de encontrar modelos de ciegos reales en estas épocas, como ya mencionara Jaedicke¹⁴⁶.

De entre los pintorescos personajes que retratara Brueghel, hemos de destacar el de los ciegos, que representa en varias ocasiones. En la *fig. 42* tenemos un ejemplo de dos mendigos que carecen de ojos y caminan encorvados, uno al lado del otro y ayudándose de un bastón; el rostro característico comentado en otras ocasiones, inclinado como si se alzase hacia una posible luz.

Pero los personajes ciegos más destacados, son los de una famosa obra de Brueghel, conocida como *La parábola de los ciegos* (*figs. 43-45*). La representación parte de una parábola bíblica que recogen tanto San Lucas (6, 39), como San Mateo (15, 14); uno acerca de la necesidad de no juzgar, el otro acerca de los preceptos fundamentales que los fariseos eluden¹⁴⁷.



Fig. 41.- Ciego. Ilustración en *Der Geschichtspiegel* de Georg Philipp Harsdörffer. Nuremberg. 1654.

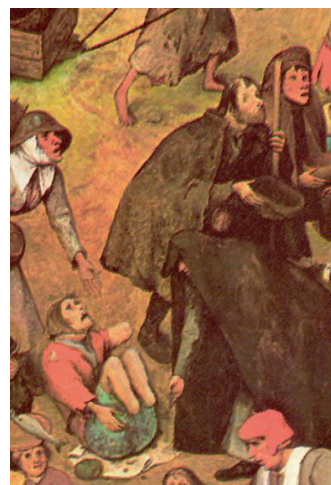


Fig. 42.- BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Combate entre el Carnaval y la Cuaresma.* (Detalle). Viena. Kunsthistorisches Museum. 1559.

Aunque ello no prueba que los ciegos fuesen conducidos de tal modo, siendo quizá una coincidencia por entonces original, como afirma Barasch, y fruto del capricho imaginativo del ilustrador, ya que se encuentra cercano a otros personajes fantásticos. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 141, y cfr. RANDALL, L., *Op. cit.*, p. XVIII, 82.

¹⁴⁶ Barasch contrasta este modo ingenuo y caricaturesco de retratar al ciego que camina tanteando, en una semejanza próxima, a la existencia frágil y a veces injusta del ser humano, con la gran nobleza de algunas figuras alegóricas existentes sobre la ceguera, sean un ejemplo la Sinagoga o la Muerte. Estas figuras serán analizadas en la tercera parte de la presente investigación, en *Ceguera desde las alegorías*. Barasch argumenta además que, en la mayoría de las representaciones que aparecen ciegos, éstos no pueden ser tomados sino como alegorías, no mostrando por tanto, a ciegos auténticos. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 144 y JAEDICKE, M., *Art. cit.*, pp. 127-130.

¹⁴⁷ Esta obra tuvo sus antecedentes, en un dibujo de Hieronymus Bosch, del que se conserva una copia de Jerónimo Cock, donde dos ciegos caen en un arroyo; el que guía y ya ha caído, sonríe mientras cae junto a su compañero, quien manifiesta temor). Capdevila se pregunta si esta imagen no da que reflexionar, sobre el género humano, que disfruta ante la desgracia, si en ella también caen otros, cuando ha caído primero uno. Un antecedente de esta parábola es un dibujo del que se

« (...) ¿Puede un ciego guiar a otro ciego? ¿No caerán ambos en la fosa? »¹⁴⁸.

Los ciegos de la presente obra, dada su gran trascendencia, han dado lugar a numerosos comentarios, que oscilan desde que: « reflejan el sentido trágico de la vida », o que sólo: « son unos pobres ciegos víctimas de un accidente », hasta los más pronunciados: que pese a su evidente interés satírico, no exento de crueldad y cinismo, los ciegos han sido aquí representados de un modo burlesco y « tragicómico ». La naturalidad y variedad de representaciones, sin embargo, han propiciado incluso desde la medicina, posibles diagnósticos¹⁴⁹.



Fig. 43.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. *La parábola de los ciegos*. Nápoles. Galerías Nacionales de Capodimonte. 1568.

desconoce el autor: *Los ciegos*. 1562. Berlín. Museo Bode (antiguamente llamado del Kaiser-Federico). A partir del cuadro *La parábola de los ciegos*, también surgieron otras obras entre las que destaca la del hijo de Brueghel, Jan Brueghel. Musée du Louvre, y un anónimo del siglo XVIII. Roma. Galería Doria. CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, pp. 30 y ss. Véanse Lc. (6, 39) y Mt. (15, 4).

¹⁴⁸ Lc. (6, 39).

¹⁴⁹ Ver HÖLLANDER, E., *Op. cit.*, p. 246.

Más dura ha sido la crítica de Jaedicke, en una revista europea sobre la ceguera, hacia el modo en que han sido representados los ciegos en este cuadro: « La famosa *Parábola de los ciegos* de Brueghel (...) no nos muestra ciegos, sino idiotas, siendo una alegoría de la decadencia de la humanidad cegada », comentario que apoya una opinión similar dada por otro autor, Confer, sobre un artículo publicado en la misma revista, nueve años antes.

Según Aris: « (...) el de la izquierda padece leucemia en la córnea, el de la derecha catarata; al ciego que se desploma le sacaron los ojos, quizá para castigarlo o tal vez en una riña ». Aris recoge desde la medicina un diagnóstico similar, de izqda. a dcha. observamos: en el tercer personaje una atrofia ocular con glaucoma*, en el cuarto un leucoma* y el quinto, con las cuencas sin ojos, pudo ser debido a los castigos profesados en la época de arrancar (como ya vimos se hacía a los que incumplían las leyes) los ojos a los derrotados, algo que era costumbre en Flandes.

* Glaucoma: véase *Etiología de la ceguera*, al comienzo de este capítulo, *Ceguera como realidad*, p. 28.

* Leucoma: mancha blanca en la córnea que disminuye el campo visual.

JAEDICKE, M., *Art. cit.*, pp. 127 y ss.; CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, p. 31. VV. AA.- 1988, *La obra pictórica de Brueghel*. (Traducción: F. J. Alcántara). PLANETA, Barcelona, p. 110; ROUSSELOT, J., *Op. cit.*, p. 143; HAGEN, R. M^a y HAGEN, R.- 2000, *Pieter Brueghel El Viejo, hacia 1525-1569: labriegos, demonios y locos*. (Traducción: Sara Mercader). TASCHEN, Köln: Madrid, p. 80; y ARÍS FERNÁNDEZ, A.- 2003, *La medicina en la pintura*. (Traducción: Richard Rees y David Mangold). LUNWERG, Madrid y Barcelona, p. 257.

Situados estos seis ciegos, en un paisaje flamenco, caminan en hilera, no siendo guiados únicamente mediante la mano en el hombro del compañero, sino también algunos, por medio de un segundo bastón que pueden sostener entre dos personajes. Pese a estar más cercana al Barroco, en cuanto a la fecha de realización, Barasch señala la gran carga medieval que conlleva, donde existe una « connotación de pecado », reflejada en las deformaciones de los personajes; así como en la asunción de la guía, que suponen unos ciegos para con otros, y en relación con el personaje del lazarrillo, al que también se le asocia, con la caída del ciego en una zanja.

A pesar del realismo con el que están retratados estos ciegos, y quizá, por ese tono de caricaturesco que impregna la obra, no ha dejado de encontrarse una interpretación simbólica, del hombre en el mundo como un peregrino errante, que no camina sino a ciegas, sin poder anticipar en la mayoría de las ocasiones, las consecuencias de sus actos¹⁵⁰.

Rousselot interpreta asimismo, en estos ciegos, una anticipación de lo que serían los invidentes de Callot, o incluso de Goya¹⁵¹.

No entra en nuestro tema el evaluar la moralidad de los pintores en sus representaciones, sino a éstas como tales, y su posible ajuste con la realidad de la ceguera. Partiendo de estas premisas, puede mencionarse que Brueghel, no sólo retrató en semejante modo



Fig. 44.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. *La parábola de los ciegos*. (Detalle). Nápoles. Galerías Nacionales de Capodimonte. 1568.



Fig. 45.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. *La parábola de los ciegos*. (Detalle). Nápoles. Galerías Nacionales de Capodimonte. 1568.

¹⁵⁰ Barasch también considera que, esta pintura, puede interpretarse de acuerdo a la sensación que se tenía en la Edad Media, de un mundo « patas arriba », donde « el orden establecido se trastocaba y el mundo entero se volvía del revés », la cual se expresó en situaciones que se consideraban imposibles (la curación de los ciegos en la Biblia estaba considerada como el mayor milagro, por ser juzgada como algo imposible); y que en la Edad Media podían verse reflejadas en representaciones de animales tocando instrumentos musicales, o bailando. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 152 y ss.

¹⁵¹ Ver ROUSSELOT, J., *Op. cit.*, p. 144.

caricaturesco a los discapacitados, sino también al resto de los personajes, que aparecen en sus obras. Su modo de representar a estos personajes no vendría sino a seguir con esa « demonización » del ciego, ya comentada, que entronca con la maldad y pecado asociadas a las enfermedades en general, y consecuencia del castigo divino¹⁵².



Fig. 46.- BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*.
Dos ciegos que se conducen el uno al otro, caen en un foso. Bruselas.
Bibliothèque Royale Albert I. Siglo XVI.



Fig. 47.- Si les aveugles le conduissent...
Estampas de libro anónimo, *La parábola de los ciegos*. Bélgica. Siglos XVI-XVII.

En otras representaciones, podemos ver variantes del modo en que se conducían los ciegos de la imagen anterior, ya sean en el mismo autor (*fig. 46*), donde se ha sustituido el foso por el arroyo, siendo los ciegos menos pintorescos, y de tratamiento más natural que los anteriores; o bien en otras obras, como vemos en un libro anónimo de estampas, *La parábola de los ciegos* (*fig. 47*), donde tres ciegos están a punto de caer en un foso¹⁵³.

El ciego y la Iglesia

La Iglesia, durante la Edad Media amparó al mendigo, y a la par lo consideró un pecador, en el que el mal o la enfermedad eran un castigo por *maldades* cometidas, como ya hemos visto anteriormente¹⁵⁴. La ceguera, a su vez, era un modo de conseguir la salvación eterna, tanto a quienes tuviesen caridad para con los ciegos, como para el propio invidente, considerado un desdichado en esta vida¹⁵⁵.

¹⁵² Como ya se ha visto en *Mendigos y vagabundos*, en el presente capítulo de *Ceguera como realidad*.

¹⁵³ Bruegel, también representó a tres ciegos, que caminan juntos en: *Los refranes neerlandeses (El mundo al revés)*, donde ilustra más de cien refranes, y los ciegos son un punto minúsculo junto a la línea de horizonte. Berlín. Staatliche Museum. 1559. Otra obra de temática similar data del siglo XVIII, desde el que destacamos una obra oriental de HOKUSAI, *Katsushika: Hombres ciegos en el arroyo*, donde once ciegos atraviesan en hilera un arroyo cogidos de las manos y de telas. Su aspecto es solidario y conmovedor.

¹⁵⁴ Véase *Israel*, en *Ciegos cotidianos: músicos, poetas, adivinos y mendigos* del presente capítulo *Ceguera como realidad*, pp. 47 y ss.

¹⁵⁵ Como ya vimos en la obra de Ribera, *fig. 28*, en esta primera parte de la *Deficiencia Física*.

Charcot y Richer consideran que, los milagros, han favorecido la representación de los discapacitados y enfermos en el arte, encontrándose entre ellos, también los ciegos. Así, en el fresco del campo santo de Pisa, en *El Triunfo de la Muerte* (fig. 48), Traini pinta a dos ciegos mancos, entre un grupo de tullidos, que imploran la muerte, para verse libres del sufrimiento. Uno de ellos, al fondo del grupo, parece un leproso que extiende ambos brazos sin manos, sus ojos están cerrados, y su cabeza, en el característico gesto de la inclinación hacia arriba (adonde miran todos al realizar su petición, pues unos ángeles se están llevando las almas de los justos)¹⁵⁶. Un segundo ciego leproso, detrás de los tullidos sentados, tiene una venda sobre los ojos y el muñón vendado, con la otra mano sostiene un bastón; su figura parece algo aislada del resto pues no acompaña al grupo con sus gestos de súplica hacia lo alto, como tampoco lo hacen su cuerpo ni su rostro. Las figuras de los ciegos no se distinguen, por lo demás, del resto de los lisiados, de los que hemos visto, forman parte. La tosquedad del grupo de personajes, denota la clase baja a la que pertenecen, inspirando en su conjunto recelo, más que compasión, acentuado esta desconfianza por personajes como el de la izquierda, de aspecto maligno¹⁵⁷.



Fig. 48.- TRAINI, Francesco. *El Triunfo de la Muerte*. Fresco. Pisa. Museo delle Sinopie. Hacia 1335.



Fig. 49.- ORCAGNA, Andrea di Cione Arcangelo. *El Triunfo de la Muerte*. Pobres que invocan a la muerte. (Detalle). Fresco. Florencia. Museo dell'Opera di Santa Croce. 1348.

¹⁵⁶ La Muerte y su relación con la ceguera son analizadas en *Ceguera como arbitrariedad*, en las pp. 421 y ss., de la tercera parte de nuestra investigación, *Ceguera desde las alegorías*.

¹⁵⁷ Barasch recoge de Robert Davidsohn que, en el siglo XV, en Florencia, los ciegos ocultaban los ojos bajo un paño, considerando que esto podía ser para evitar una visión desagradable; que suponemos, evitaba una mayor marginación que ya podrían sufrir sólo con su ceguera. CHARCOT, J. M. y RICHER, P.- 2002, *Los deformes y los enfermos en el arte*. (Traducción: Ángel Cagigas). DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén, p. 70 y véase BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 163.

Otra representación de *El Triunfo de la Muerte*, podemos verla en Orcagna (*fig. 49*), donde entre varios mendigos, que desean la muerte, se nos muestra a un ciego de ojos cerrados y rostro ligeramente levantado, alzando de un modo humilde, casi delicado, su mano hacia arriba. El aspecto de estos mendigos discapacitados, no deja de mostrar a unos personajes, de clase social baja; pero en su conjunto, su aspecto es más humano, y provocan menos desconfianza y más compasión que los mendigos de Traini, especialmente la figura del ciego. Según Barasch:

« El ciego de Orcagna tiene un algo noble y contenido. Sus ojos sin vista no están ocultos sino delicadamente representados. Su mano extendida, que ruega a la Muerte que venga, es también distinta de los brazos rígidamente estirados y de los pordioseros de Traini; se alza en un gesto de súplica y no de desafío y casi de mando »¹⁵⁸.

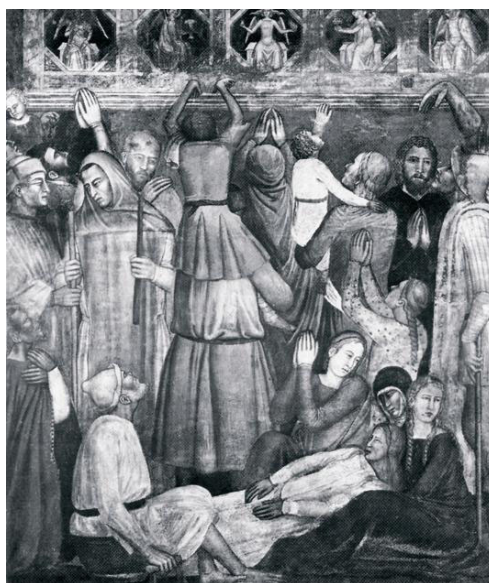


Fig. 50.- GADDI, Taddeo. (Atribución).
Enfermos implorando su curación. Florencia.
Capilla de los españoles. Siglo XV.

A Gaddi se le atribuye la obra representada en la *fig. 50*, donde entre una multitud de enfermos y lisiados, que rezan por su curación, encontramos en su izquierda, un ciego de aspecto impasible, comparado con la agitación del grupo. Aparentemente aislado, con sus ojos cerrados y llevando un bastón, este aislamiento queda roto por otro personaje, que entra en contacto con el ciego, sujetando su bastón e inclinando hacia él su rostro, le observa con compasión; por su vestimenta, parece un religioso. Respecto a su apariencia, Richer y Charcot recogen que, dicho ciego:

« (...) tiene esa postura rígida tan habitual que encontramos a menudo en las obras más notables ».

Siendo distinguida como:

« (...) una figura del ciego muy lograda, rígida, con la cabeza erguida, la faz impasible, bastón en mano »¹⁵⁹.

Hay cierta humanidad en este conjunto de personajes que no inspiran recelo, dando menos la sensación de mendigos de clase baja, y más de personas desafortunadas, que confían su curación a los santos. Destaca el hecho de que, entre todo el grupo de enfermos, tan sólo en dos casos (en el ciego y en una muchacha tendida en el suelo, a la que asiste una monja) centran la atención los religiosos, pudiendo considerar en qué grado de importancia se tenía el sufrimiento de los ciegos, respecto de las otras enfermedades.

¹⁵⁸ *Id.*, *Op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁹ CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 73-74 y 82.

Por Richer y Charcot sabemos, que rezan en la capilla de Santo Domingo, y podemos observar - a partir de la descripción, en estos autores, de diferentes obras artísticas -, que lisiados y enfermos, suelen ser representados todos juntos, en estas peticiones de curación, donde pueden aparecer tanto junto a Cristo, como a diferentes santos. Barasch menciona corrillos de ciegos, dentro de quienes frecuentaban estos grupos de rezo, preguntándose si no serían estos grupos, un fiel reflejo de cómo sucedía en la realidad. El hecho es que, en las representaciones que hemos visto hasta ahora, es poco frecuente encontrarlos sin compañía, ya sea de un lazarillo, o de uno o más ciegos. Si nos atenemos a la historia, podemos explicar estas agrupaciones de ciegos en las representaciones plásticas, con las existentes en la vida cotidiana medieval, que favorecían la mutua ayuda entre los invidentes, puesto que, ya desde la Edad Media, se instituyeron en asociaciones, que se amparaban bajo la protección de la Iglesia¹⁶⁰.

Fra Angélico pintó también a un ciego entre un grupo de mendigos, reunidos en torno a la figura de San Lorenzo (fig. 51), quien lleva un saco del que extrae algunas monedas, que está entregando a un lisiado situado a sus pies. La figura del ciego ha sido calificada « como una de las obras maestras del género »¹⁶¹.



Fig. 51.- ANGÉLICO, Fra. *San Lorenzo distribuyendo limosna*. Fresco. Roma. Vaticano, Capilla Niccolina. 1448-1450.

¹⁶⁰ De entre los milagros que se le atribuyen a Santo Domingo, relatados ampliamente en la *Leyenda Dorada* (siglo XIII), está la curación a enfermos de todo tipo. Destacamos la curación a un ciego, que en ella se relata: « Un hombre enfermo, lleno de achaques y además ciego desde hacía dieciocho años, deseaba vivamente ir en peregrinación a cierto lugar en el que se veneraban algunas reliquias de Santo Domingo. Un día, decidido a llevar a cabo su deseo, se levantó de la cama, caminó a tientas por la habitación, se reafirmó en su propósito de la ansiada peregrinación, y, sintiéndose con fuerzas suficientes para ello, salió a la calle y comenzó a avanzar por ella con paso cada vez más firme y seguro, y más deprisa a medida que caminaba, y con creciente fortaleza. Un rato después comenzó a ver con alguna claridad. En cada una de las jornadas que hacía se sentía mejor que en las anteriores, y su vista se iba aclarando, y cuando llegó al lugar al que se dirigía, en presencia de las reliquias del santo, sanó enteramente y recuperó totalmente la luz de sus ojos ».

Respecto a la atención a los invidentes, Montoro recoge los primeros intentos de asistencia desde que se fundara el primer asilo para mendigos ciegos en el siglo IV, en Roma, y que terminarían, con el paso de los siglos, extendiéndose por toda Europa. VORÁGINE, S.- 2002 (11ª reimpresión), *La Leyenda Dorada*. (Traducción: Fray José Manuel Macías). ALIANZA FORMA, N° 29, vol. I, Madrid, p. 453; CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 70 y ss.; MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 488 y cfr. PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 18.

¹⁶¹ La *Leyenda Dorada* recoge que, San Lorenzo curó a varios ciegos, aunque en el relato queda manifiesto que la ceguera y su curación, están relacionadas con el acogimiento a la fe de los considerados como paganos: « (...) Había entre éstos un tal Lucilo, pagano, que de tanto llorar se había quedado ciego. Lorenzo dijo a Lucilo que, si accedía a creer en Cristo y a bautizarse, le devolvería la vista [...] y como Lucilo contestara que sí, cuando concluyó su exposición catequética derramó el agua sobre su cabeza y lo bautizó. En cuanto se divulgó este hecho, numerosos ciegos

Lo cierto es que la figura de este ciego, muestra con gran habilidad la naturaleza y el realismo que emplea el individuo en sus desplazamientos, ayudado únicamente de su bastón; tanteando el camino en zigzag, como nos indica el movimiento de la muñeca. La otra mano tantea levemente, en un espacio prudente y muy próximo al cuerpo; no hay una exageración ni un modo de llamar la atención, sobre la exploración del espacio, a la que recurre el ciego al andar. También consideramos que está representado, de modo más *natural* que el anterior, pues ya en su rostro no parece existir *la intención de que se le vea como ciego*, cerrando simplemente sus ojos; sino que todos los movimientos de su cuerpo nos están indicando que este personaje es invidente. Así, guiándose en el caminar con su bastón, y de un modo sereno, se nos presenta en escena; dando la sensación por su zancada, así como en la mano que guía el bastón - que nos indica movimiento - y su expresión decidida, que acaba de llegar.

Lejos se encuentra de las representaciones de Traini, y supera en naturalidad al delicado personaje de Orcagna. No parece desde luego, guardar relación alguna con los ciegos que se desplazan en grupo, cayendo unos con otros; tampoco se nos aparece desvalido (el más desvalido, como en otras ocasiones), de lo que no parece desprenderse, es de esa sensación de aislamiento y soledad: parece orientado, pero habrá de interactuar con el grupo y el santo, para conseguir la limosna. Nadie parece haber reparado en su persona, pues no llama la atención sobre sí mismo ni sobre su ceguera; tampoco parece que pretenda la curación de la misma, sino recibir los bienes que reparte el santo.

Jaedicke considera que los ciegos, en el arte medieval, no son sino « meros atributos » de los santos, cuyas personalidades habrían pasado desapercibidas sin los ciegos, u otros enfermos y mendigos¹⁶². No obstante, e



Fig. 52.- BERRUGUETE, Pedro. *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XV.

acudieron a Lorenzo, a que los curara, y a todos, en efecto los curó ». VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 461-463; y CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Op. cit.*, p. 74.

¹⁶² De los que cita como ejemplo, a San Martín y a Santa Isabel, entendiéndose por esto que generaliza a todo el santoral, pues éstos no destacan en especial por su curación a los invidentes, ni por su devoción a éstos. Los santos y su relación con la ceguera son analizados en *Ceguera y hagiografías*, en *Ceguera desde las alegorías*, en las pp. 456 y ss., de la tercera parte de la presente investigación; cfr. JAEDICKE, MARTIN, *Art. cit.*, pp. 127 y ss.

independientemente de que puedan ser considerados como una característica que define a los santos, o no, así como de su posible paganismo en cuanto hombres, del que han de ser curados, lo cierto es que los ciegos, bajo la apariencia de tales, - e independientemente de su significado simbólico -, aparecen representados en las obras de arte, junto a los demás discapacitados o enfermos, y se puede destacar la importancia con que se los considera, siendo en ocasiones, el centro de atención del conjunto de ese grupo.

Berruguete en la representación de la *fig. 52*, retrata a un ciego caminando hacia el sepulcro de San Pedro Mártir, acompañado por un lazarillo que lo guía, asegurando también su bastón, pese a tener el ciego la mano apoyada en su espalda. A este cuadro se le atribuye la representación del milagro, de una lámpara que se enciende sola, la cual se encuentra suspendida sobre el espacio que media entre el ciego y el sepulcro del santo, hacia el cual éste se aproxima. Contrasta esta lámpara encendida (a la que alcanza un rayo de luz desde un ventanal, en la parte superior izquierda de la capilla), con la llegada del ciego, ajeno a este milagro que sólo algunos personajes observan. El invidente y su lazarillo no tienen aspecto de mendigos, no resaltando de entre los demás personajes, ataviados con ricos vestidos ostentosos. Destacamos que el ciego aparece en el centro de la composición, sus ojos están entrecerrados, y es tratado con gran respeto y compasión por parte del lazarillo; en definitiva, vuelve a mostrársenos como un ser sumamente desvalido¹⁶³.

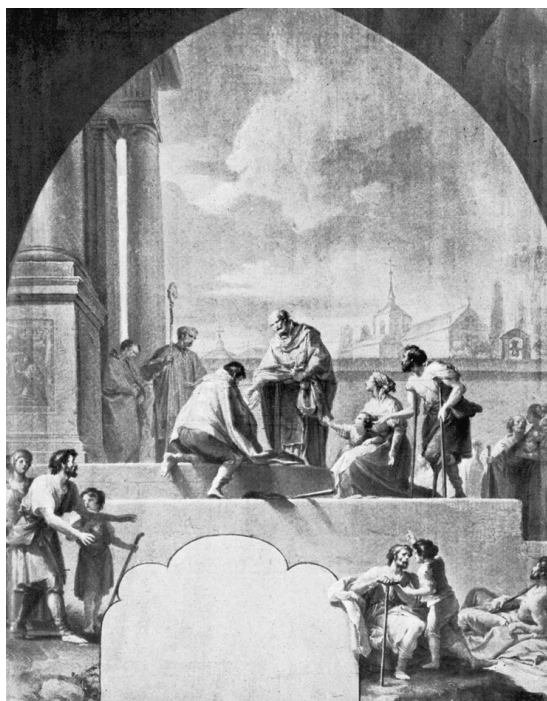


Fig. 53.- BAYEU, Francisco. *Limosna de San Eladio*. Fresco. Toledo. Catedral. Siglo XVIII.

¹⁶³ A este santo, en la *Leyenda Dorada*, no se le atribuye la curación de ningún ciego en concreto, aunque sí de numerosos enfermos. Una vez más vuelve a rescatarse la figura del ciego, dándole protagonismo, sobre el resto de las enfermedades.

Amalia Fernández y Carmen Bermúdez señalan el milagro, que relata Vorágine en este santo, tras cuyo fallecimiento, numerosas veces, lámparas se encendieron por sí solas; como señal de Dios, para reconocer en este santo, la claridad y luz que había dado, al hacer abrazar la fe, a numerosos paganos. Amalia Fernández y Carmen Bermúdez recogen que, « El invidente tampoco es representado como el anciano andrajoso que más tarde nos legaría la picaresca ». Dado el ambiente del cuadro de pulcritud y cuidado, consideramos que no se puede decir, que el ciego perteneciese a una clase social alta o baja, siendo las vestiduras de los personajes más cuidadas, en función de la intención grandiosa, que Berruguete pretendiese en la obra. Ver FERNÁNDEZ, A. y BERMÚDEZ, C.-2002, *El placer de leer un cuadro: la pintura de Berruguete en el Museo del Prado*. FILM IDEAL, Barcelona, p. 83 y VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 85 y 269; vol. II, pp. 265 y ss.

Bayeu representa a un ciego (*fig. 53*), en la parte inferior izquierda de la composición, que acompañado por un lazarillo, acude a ser curado por san Eladio. El tratamiento del aspecto externo de este ciego, pese a ser guiado por el niño, se aleja de los que hayamos visto en Berruguete o Gaddi en el siglo XV (cuya actitud es serena), y sobre todo del ciego de Fra Angélico (sosegado y autónomo); este ciego vuelve a parecerse al de la ilustración de Philipp Harsdörffer (*fig. 41*), que camina a tientas, con los ojos cerrados e inclinado hacia delante, con un lazarillo que lo guía tomando su brazo. La ayuda del niño no parece muy eficaz, ya que se sitúa en un lateral y es quien lleva el bastón, dejando al ciego expuesto al camino que tiene delante, lo que le obliga, de modo casi instintivo, a tantear el camino con las manos extendidas. Hay gran desprotección y desamparo en la persona de este mendigo, que camina descalzo, y parece albergar cierto desasosiego.



Fig. 54.- SÁNCHEZ COELLO, Alonso. *Ana de Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli*. Colección Infantado. Madrid. Siglo XVI.



Fig. 55.- CARDERERA, Valentín. *Ana de Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli*. Grabado de la obra *Iconografía Española*. Siglo XIX.

Otros personajes

La princesa de Éboli era parcialmente ciega, o tuerta de un ojo, además de poseedora de una gran belleza y carisma, que hicieron que este defecto físico no mermara su personalidad, por la que se la conoce y no por el hecho de ser tuerta, que sin embargo, aparece en sus retratos (*figs. 54 y 55*). Esta falla en un único ojo, según cierta leyenda oral, habría sido atribuida a que la princesa quedó tuerta al tener un accidente practicando el florete.

Marañón, insistiendo en este defecto, baraja la posibilidad de que no fuera tuerta exactamente, entendiéndolo no como la falta de un ojo, sino a que era bizca¹⁶⁴.

Sean cuales fueren las causas, lo cierto es que parece existir algún problema en el ojo derecho de esta princesa, siendo cubierto para ocultar una imperfección, que pudiera resultar desagradable a la vista. La figura es distinguida y este defecto envuelve, especialmente en la imagen de Coello, a la tuerta en cierto misterio, del que carece la otra imagen analizada en el *Flautista tuerto* de la fig. 32.

Goya pinta el retrato de un ciego de ojos cerrados y hundidos, que ríe de modo grotesco, enseñando una gigantesca boca desdentada (fig. 56). Este ciego no inspira compasión, sino más bien recelo, pues es un personaje tosco, de clase baja y con aspecto ebrio. De hecho, a menudo los ciegos han sido asociados con las tabernas, a las que iban a beber en conjunto; pudiendo interpretarse de todo ello, que se encuentra ciego, además de en lo físico, en cuanto a sus plenas facultades, de acuerdo al carácter mordaz que define al pintor¹⁶⁵.



Fig. 56.- GOYA, Francisco de. *El tío Paquete o El célebre ciego fijo*. Madrid. Museo Thyssen. 1820-1823.

¹⁶⁴ Pues por aquella época, recoge Marañón, se llamaba también tuertos a los bizcos; como también se los considera hoy en día. Según el diccionario, tuerto, es aquel: « Falto de la vista en un ojo », pero también a aquel: « De vista torcida ».

Un estudio detallado, realizado por March (1944), dice que: la princesa no fue tuerta, sino que padecía un defecto en el ojo, que puede observarse estudiando atentamente la pintura, donde el ojo puede verse a través del parche, mostrándonos un defecto: « (...) una nube externa o *leucoma*, que da al ojo un peculiar aspecto lechoso muy bien expresado por el hábil pintor, a través del parche transparente; y junto con la opacidad, una evidente desviación forzada del globo ocular hacia la izquierda. Esta lesión pudo tener un origen traumático que coincidiría con la leyenda del florete o un origen infeccioso (...). Fuera la que quiera su causa, el ojo quedaba tan feo, opaco, saliente y torcido, que explica el cuidado con que doña Ana lo ocultaba a la vista de los demás. El estrabismo interno del ojo derecho es la razón por que la mirada del ojo sano es un poco forzada en relación a la posición de la cabeza, para coincidir con la dirección del estrábico y no acusar el defecto de éste ». Queda en cuestión, el hecho de que los retratos, entre los que se encuentra el estudiado por March, sean posteriores a la época de la princesa, por lo que puede dudarse incluso, que fuese ella. Tampoco coincide la indumentaria con la época, que o bien es anterior a Coello, quien la retrata con dicha indumentaria en la fig. 54, o es posterior a la época de la princesa. MARAÑÓN, G.- 1998, Antonio Pérez. ESPASA-CALPE, Madrid, pp. 186 y ss.; *Diccionario de la lengua española*, vol. II.

¹⁶⁵ Esta pintura forma parte del periodo de las *pinturas negras*, cuando se agudiza su sordera, y aislado así del mundo, sus pinturas reflejan una mayor angustia y alucinación. Peccatori opina que: « Estas obras pueden situarse en la estela temática de los *Caprichos*. De ellas emerge la imagen de un ser humano débil, presa de los instintos más absurdos, estúpido, visionario y superficial »; siendo en la obra del ciego que nos ocupa, representado un personaje inconsecuente y de bajos instintos, más enlazado con la visión relacionada con el mal y la picaresca. Ver PECCATORI, S. y ZUFFI, S.- 1998, *Goya: un irónico en el umbral de la pintura moderna*. (Traducción: Emilio Álvarez). ELECTA. ART BOOK, Madrid, pp. 106-107 y MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 497.

Pero no todos los ciegos tienen por qué resultar evidentes en sus representaciones, ni distinguirse por sus características físicas. Un ejemplo de otro modo de representar a los ciegos, según el cual el artista no ha tenido que buscar grandes recursos plásticos, para representar la ceguera, es el de un anciano abandonado a sí mismo, que permanece adormilado en asientos y aislado del mundo. El anciano representado en un grabado holandés (*fig. 57*), nos muestra a un personaje, del que sabemos que es ciego, por el título de dicha estampa, - y el cual nos pudiera recordar al Tobías bíblico, que veremos más adelante -; de él podemos interpretar, que se encuentra sin poder valerse por sí mismo y considerándose abandonado a su suerte (lejos de picarescas y engaños)¹⁶⁶.



Fig. 57.- LIEVENS, Jan. *Viejo ciego sentado en una silla*. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVII.

El avance de la medicina fue grande entre los siglos XVII y XVIII, especialmente el de la anatomía y la fisiología, afirmándose en el siglo XVIII la idea de enfermedad, que se individualiza y comienza a atender de modo más preciso las necesidades de los enfermos. Aún así, no todos son progresos, pues también existe mucha reticencia por parte de los médicos, pero ciñéndonos al tema que nos ocupa, antes de 1728, Cheselden ya había operado con éxito de cataratas a un muchacho ciego de nacimiento. Pero más trascendencia tuvo la intervención de Réaumur, quien en 1749, devolvió la vista al operar, también de cataratas, a una joven ciega de nacimiento¹⁶⁷.



Fig. 58.- *Extirpación de cataratas*. Enciclopedia de Diderot y D'Alembert. Munich. Colección Heinz Goerke. 1739.

Fig. 59.- *Extirpación de cataratas*. *Chirurgie* de L. Heister. Frankfurt y Augsburgo. Munich. Colección Heinz Goerke. 1739.

¹⁶⁶ Véase la imagen de Gerrit Dou, *fig. 36*, en la segunda parte de nuestro trabajo: *Deficiencia mítica*, p. 259.

¹⁶⁷ Respecto al siglo XVII supone un gran avance, porque en éste aún era considerada la enfermedad como un castigo. Un ejemplo de ello lo vemos en los hospitales, donde aún se castigaba a los enfermos, a la vez que se los intentaba curar corporalmente. Aunque el primer dato de este tipo de operación, ya data de comienzos del siglo XI. Véase SENDRAIL, M., *Op. cit.*, pp. 360 y ss.; cfr. PAJÓN MECLOY, E., *Op. cit.*, p. 47 y BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 207.

Estos acontecimientos ya se habían dado dentro de un ambiente filosófico, en el que se cuestionaba, el que ha sido conocido como el *Problema de Molyneux*, quien se preguntó si el aprendizaje realizado a partir de las experiencias, de uno de los sentidos, puede ser también aprehendido y comprendido, a través de otro de los sentidos. Para ello puso el ejemplo de los sentidos del tacto y la vista: ¿Qué pasaría si un ciego de nacimiento adulto recobra la vista? ¿Entendería las formas, por ejemplo, de un cubo y una esfera al verlas (siendo del mismo material y tamaño), cuando las conoce a través del tacto?. Semejante respuesta no pasaba de ser una discusión, que no aspiraba a gran trascendencia, pero que « ejerció una fascinación extraordinaria en la Europa del siglo XVIII », y que acogieron con entusiasmo filósofos como Locke, Berkeley, Voltaire o Condillac. Por entonces, Diderot publicó una obra revolucionaria: la *Carta sobre los ciegos*, en la cual, partiendo del conocimiento a través de la



Fig. 60.- DIETRICH, Christian Wilhelm Ernst.
El oculista. (s. l.).
Siglo XVIII.

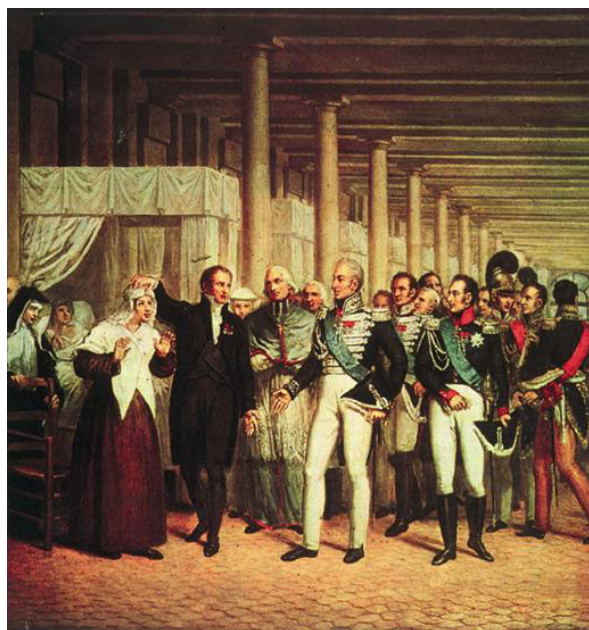
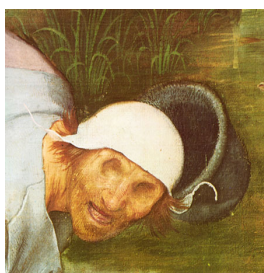


Fig. 61.- Operación de cataratas en el Hôtel-Dieu.
París. Musée Carnavalet. Siglo XIX.

experiencia, vuelve sobre el tema del ciego que recupera la vista; pero resuelve los planteamientos de un modo innovador, respecto a los filósofos de su tiempo, que no consideran posible que el ciego sea capaz de establecer las relaciones anteriormente mencionadas, a través del sentido de la vista. Diderot termina concluyendo en esta obra, que el ciego se equipara al vidente, ya que su funcionamiento mental es el mismo. Termina por ello con la mitificación de tal figura, pues tales conclusiones, sumadas a los casos de los ciegos que están recuperando la vista al ser operados, alejan a los invidentes de su vínculo con la realidad sobrenatural, y por extensión, de la ceguera como distintivo de una culpa¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Aunque lo que se dan son atisbos, pues no resulta fácil que el ciego se vea libre de esta carga que lleva arrastrando siglos, pese a que a partir de los avances médicos y científicos, estas creencias resulten incompatibles. Véase BAXANDALL, M.- 1997, *Las sombras y el Siglo de las Luces*. (Traducción: Amaya Bozal Chamorro). VISOR. LA BALSA DE LA MEDUSA, N° 88, Madrid, p. 35; cfr.

Fue en esta época de avances en la oftalmología, cuando Dietrich, pintó a un oculista explorando los ojos de un paciente (*fig. 60*). No quedó el momento de estas operaciones a ciegos representado en el arte hasta el siglo XIX con la obra de un autor desconocido, donde se retrata al cirujano Dupuytren, mostrando al rey Carlos X a una joven que gracias a una nueva intervención de cataratas, acaba de recuperar la vista (*fig. 61*). La escena es representada en el interior del hospital, donde la muchacha, de ojos muy abiertos, parece mostrar asombro continuo por la visión del mundo; conservando aún las manos extendidas por delante del cuerpo, aunque éstas ahora vengan explicadas, por la admiración o la extrañeza¹⁶⁹.



DIDEROT, D.- 2002, *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*. (Traducción: Julia Escobar). PRE-TEXTOS, Valencia, pp. 51 y ss. y BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 215.

¹⁶⁹ Lo que indica el impacto que sigue causando en el siglo XIX, que un ciego pueda recuperar la vista. Hemos recogido esta obra de dicho acontecimiento ocurrido en el siglo XIX, pese a que nuestro trabajo finaliza en el periodo de la Ilustración, por ser una continuación del mismo tema; demostrando con ello, cómo un siglo después sigue despertando tanta admiración, que incluso los artistas lo retratan en sus pinturas. Durante este siglo XIX, aunque la posibilidad de curar la ceguera en las cataratas sea un hecho, sigue existiendo la ceguera, ocasionada tanto por las cataratas - pues no todos son operados, ni todos tienen cura -, así como por las restantes causas que provocan la invidencia. Ver GRANJEL, L. S.- 1972, *La medicina en la pintura: Colección de los museos de Europa*. ANTIBIÓTICOS, Madrid, p. 3; siendo éste un libro de carácter divulgativo en el ámbito médico, pero cuya mención hemos considerado necesaria, dada la importancia de esta obra en el tema que nos ocupa.

Es evidente que las representaciones sobre la ceguera no acaban en el siglo XVIII, con la desmitificación desde la medicina, de la misma; siendo numerosos los grabados y dibujos que representan a ciegos durante los siglos XIX-XX, que darían lugar a una posible continuación del tema tratado en el presente capítulo.

2. LOCURA COMO REALIDAD

« La “ locura ” desde siempre ha generado temor y se ha intentado recluirla y estigmatizarla a través de la historia. Los antiguos barcos de los locos y los actuales hospitales psiquiátricos, quizás no disten mucho en ese sentido ».

HUARCAYA, R.- 1998, *La nave del olvido*.

« Vuestro noble hijo está loco, y le llamo loco porque, para definir la verdadera locura, ¿qué otra cosa es ella sino estar uno sencillamente loco? (...) ».

SHAKESPEARE, W.- Finales siglo XVI, *Hamlet*.

La imagen que pueda tenerse del individuo loco alcanza a ser muy ambigua. Generalmente, la idea más frecuente a la que asociamos la palabra locura sea la de ese loco de atar cuyas reacciones desbordan lo imaginable y toda ley establecida. Las manifestaciones de esta locura pueden ser muy diferentes de un individuo a otro y aunque no nos atrevamos a afirmar que existan dos locos iguales, sí podemos decir que la locura engloba una sintomatología y causas tan variada y amplia, que resulta casi una tarea inabarcable el describir, a grandes rasgos, la tan variada patología que constituyen los trastornos mentales. Para el tema que nos ocupa, y dadas las limitaciones del presente estudio, nos bastará con dar una breve aproximación al origen de una deficiencia que tanta inquietud ha despertado a lo largo de todas las épocas. Por otro lado, y según iremos viendo, el loco analizado en el arte será un personaje que, en la mayoría de los casos, responde a la idea colectiva que se tiene de lo que es un loco; sea o no portador en realidad de tal patología que se le presupone. La labor del artista ha sido elaborar una imagen para esas creencias, pudiendo ser el resultado fruto de la observación de tales enfermos, de las creencias populares, de los recursos empleados hasta la época, así como de la libre invención. En el presente apartado pretendemos ocuparnos de las imágenes que se ajusten en la medida de lo posible a esa observación del loco cotidiano. No hemos de perder de vista que el objetivo que pretendemos en este capítulo es ver cómo ha sido representada la imagen de este personaje loco en el arte, y no un interés médico por hacer un diagnóstico de tales imágenes.

El diccionario de la lengua española define del siguiente modo el concepto de locura:

Locura: « (De loco). f. Privación del juicio o del uso de la razón. | 2. Acción inconsiderada o gran desacierto. | 3. Acción que, por su

carácter anómalo, causa sorpresa. || 4. Exaltación del ánimo o de los ánimos, producida por algún afecto u otro incentivo. || con ~. loc. adv. Muchísimo, extremadamente. || de ~. adj. Extraordinario, fuera de lo común »¹⁷⁰.

De las anteriores acepciones, consideramos la primera como la única que introduce el presente capítulo, pues se refiere al significado más inmediato y funcional de la locura, entendido éste como la privación de las acciones o discursos lógicos que debiera de regir el cerebro; es decir, abarca la que venimos llamando la *dimensión física* de la locura. La segunda y la tercera acepciones, debido a su ambigüedad, no nos sirven para explicar desde el arte ninguna de las tres vertientes encontradas en la locura: ni la del loco cotidiano, ni la representada en las narraciones o mitos (*dimensión mitológica* de la locura), así como tampoco la del loco alegórico. La cuarta significación queda incluida en la *dimensión física* de la locura, aunque no llega a abarcarla por completo, ya que la exaltación de las pasiones o el ánimo no es sino un tipo más de locura, de entre los varios existentes; así como también puede considerarse un tipo de locura al defecto de dichas pasiones, sea el caso de la depresión o melancolía. Podemos completar este concepto añadiendo una quinta acepción que se corresponda con la que venimos dando en llamar *dimensión alegórica* de la locura, esto es, una locura que sería juzgada como ceguedad o falta de entendimiento, esto es, la incapacidad de comprender una verdad que para el resto viene a ser evidente. Vemos así cómo la locura desde su fenomenología tanto mitológica como simbólica, queda excluida una vez más de las acepciones del diccionario, como ya mencionáramos al comienzo de nuestra investigación, sucedía con la deficiencia de la ceguera en su vertiente mitológica.

Pese a dar a entender que, los locos representados en el arte quedarán, casi en su totalidad, sin ser vistos bajo un diagnóstico certero, que se nombre más allá del simple calificativo de « loco » - pues así es como han sido calificados desde las imágenes artísticas -, podemos pretender desde el ámbito de la ciencia, dar una definición de locura lo más rigurosa posible. Así, y desde la psiquiatría, llega a existir cierto acuerdo donde no todas las patologías mentales vienen a ser tomadas como locura, sino exclusivamente aquellas que son diagnosticadas de *psicosis*, siendo éstos los verdaderos locos o enfermos mentales, y a los que puede aplicarse de un modo correcto el término de locura¹⁷¹.

La psicosis viene delimitada desde el diccionario de la lengua española, en unos términos ya estrictamente médicos:

Psicosis: « (De psico~ y ~sis). f. Enfermedad mental. || 2. Med. Enfermedad mental caracterizada por delirios o alucinaciones, como la esquizofrenia o la paranoia. || 3. Med. psicosis~maniacodepresiva. || ~maníaco-depresiva. f. Med. Trastorno afectivo caracterizado por

¹⁷⁰ *Diccionario de la lengua española*, vol II.

¹⁷¹ VALLEJO-NÁGERA, A.- 2006 (3ª edición), *Locos de la historia: Rasputín, Luisa Isabel de Orleáns, Mesalina y otros personajes egregios*. LA ESFERA DE LOS LIBROS, Madrid, pp. 15-16; y VALLEJO-NÁGERA, J. A.- 1974 (2ª edición), *Introducción a la psiquiatría*. EDITORIAL CIENTÍFICO-MÉDICA, Barcelona, p. 101.

la alternancia de excitación y depresión del ánimo y, en general, de todas las actividades orgánicas »¹⁷².

Esta última definición de psicosis dentro de los términos médicos englobaría en su mayor medida la realidad de los personajes locos tratados en el presente capítulo. Aunque, según veremos más adelante, son muchas las ocasiones en que peregrinajes y destierros convierten a meros vagamundos, a los que rodea cierto halo de temor y misterio, en seres vistos como peligrosos y considerados de *locos*.

2.1. CLASIFICACIÓN Y TIPOS DE LOCURA O PSICOSIS

Desde la psiquiatría se afirma, según hemos visto, que la psicosis o locura se corresponde con las llamadas enfermedades mentales, siendo consideradas las restantes anomalías psíquicas, que vienen a ser el 80-85 por 100 de los enfermos, como « variantes del modo de ser psíquico ». Así, las enfermedades mentales son enmarcadas dentro de las psicosis, siendo las anomalías psíquicas las *neurosis* y las *psicopatías*¹⁷³.

Las psicosis se distinguen fundamentalmente de las neurosis en que en las primeras no existe una distinción entre la realidad y la fantasía¹⁷⁴.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) tiene en su Clasificación Internacional de las Enfermedades, el CIE 10, un apartado dedicado exclusivamente a los Trastornos mentales y del comportamiento, encontrándose las psicosis dentro de los apartados F10-F39¹⁷⁵.

Las psicosis, pese a englobar un gran número de enfermedades mentales, pueden diferenciarse fácilmente por pertenecer a un grupo nosológico de enfermedades con unos síntomas patológicos estables y

¹⁷² Desde los diccionarios médicos podemos ver cómo se reafirma lo anteriormente comentado, es decir, la « locura », no es sino el modo de llamar a la « psicosis », término médico para designar la enfermedad mental. Así, locura es el: « Término impreciso que engloba trastornos caracterizados por la afectación profunda de las facultades mentales. Sinónimo coloquial de psicosis ». *Íd., Introducción a la p...*, p. 101 y VV. AA.- 1998 (4ª edición), *Diccionario médico*. MASSON, Barcelona, p. 391.

¹⁷³ Vallejo-Nágera describe las neurosis o reacciones vivenciales anormales como: « (...) modos de elaborar anómalamente estímulos emocionales o, si se prefiere, “ formas inadecuadas de reacción que se han hecho crónicas ”. Los síntomas neuróticos se pueden basar en reacciones que son normales en determinadas circunstancias, y lo patológico es su intensidad y su fijación, que los hace aparecer reiteradamente y sin justificación, perturbando al enfermo, que suele percatarse del carácter anormal de sus síntomas y desea suprimirlos, pero es incapaz de ello ». Las psicopatías son conocidas como “ personalidades anormales ” o “ personalidades psicopáticas ” según el mismo autor: « (...) consisten en malformaciones del carácter o de la personalidad, que sin que en el individuo se perciban alteraciones psíquicas importantes, le inducen a trastornos serios de la conducta y, por tanto, a inadaptación social. Su anomalía, que pasa inadvertida al observador ocasional (...), queda bien patente al analizarse el curso de su vida, siempre profundamente alterado (fracasos sociales, profesionales, familiares, comisión de delitos, etc.) ». VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Introducción a la p...*, pp. 101 y ss.

¹⁷⁴ KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J.- 1999 (8ª edición), *Sinopsis de psiquiatría: ciencias de la conducta, psiquiatría clínica*. PANAMERICANA, Madrid, p. 322.

¹⁷⁵ Dentro de los apartados F10-F39 se encuentran las siguientes clasificaciones: F10-F19, *Trastornos mentales y del comportamiento debidos al consumo de sustancias psicótropas*; F20-29, *Esquizofrenia, trastorno esquizotípico y trastornos de ideas delirantes*; y F30-39, *Trastornos del humor (afectivos)*. Existe otra clasificación realizada por la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) centrada únicamente en las enfermedades mentales, conocida como DSM IV. Ésta recoge dentro de su clasificación el equivalente en códigos de la CIE 10 facilitando así la alternancia en el uso de ambas publicaciones. En su versión original es conocida como: *The ICD 10. Classification of Mental and Behavioural Disorders: Diagnostic criteria for research*; siendo la última versión la décima, de ahí su nombre, CIE 10. La clasificación americana *DSM IV: Diagnostic and Statistical Manual* se encuentra en la actualidad en su cuarta versión de texto revisado (DSM IV TR), del año 2000.

bien diferenciados, entre los que se encuentran claros indicadores como los delirios, alucinaciones o trastornos psicomotores severos entre otros¹⁷⁶.

Podemos distinguir los siguientes tipos de psicosis:

Afectiva: Las psicosis afectivas son las depresiones, caracterizadas por un estado de ánimo de tristeza y consternación desproporcionadas y sin causa aparente. En la Antigüedad era conocida como *melancolía*. Podemos destacar la psicosis maniaco-depresiva, que suele mantenerse a lo largo de toda la vida y alterna estados depresivos o de gran tristeza, con otros de manía o alegría desproporcionada. Según la OMS estas psicosis quedan comprendidas dentro de los *Trastornos del humor (afectivos)* (F30-F39)¹⁷⁷.

Confusional: En las psicosis confusionales existe un gran desconcierto mental, desorientación temporoespacial y delirios oníricos. Esto provoca una gran ansiedad en quien padece esta psicosis. La OMS las sitúa en los *Síndromes amnésicos orgánicos no inducidos por alcohol u otras sustancias psicótropas* (F04)¹⁷⁸.

Psicosis de Kórsakov: Es un trastorno amnésico que puede estar provocado por el alcohol u otras sustancias, y se caracteriza por una pérdida de la memoria y de la orientación. Aunque la pérdida de memoria no sea total, y puedan recordar hechos básicos y aislados, estas psicosis incapacitan al enfermo de valerse por sí mismo. La OMS engloba esta psicosis dentro de los *Síndromes amnésicos inducidos por alcohol o drogas* (F19.6)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Siguiendo a Kaplan y a Sadock, los *delirios* son alteraciones del contenido del pensamiento caracterizados por ser creencias falsas muy variadas. Podemos mencionar algunos ejemplos como el delirio extravagante: donde el enfermo puede creer que alguien de otro planeta implantó electrodos en su cabeza, el nihilista: donde se espera el fin de uno mismo y del entorno, paranoide: donde uno se cree perseguido o que todos hablan de uno, etc.

Las *alucinaciones* son alteraciones de la percepción caracterizadas por ser percepciones falsas que pueden proceder de cualquiera de los cinco sentidos. Son muy variadas, la más frecuente es escuchar voces o música. Otras son imperativas: donde se oyen voces que el enfermo se ve impelido a obedecer, las liliputienses: donde todo se percibe a tamaño muy reducido, etc. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 323 y ss.; y SENDÍN BANDE, M^a C.- 2000, *Diagnóstico psicológico: Bases conceptuales y guía práctica en los contextos clínico y educativo*. PRISMÁTICA, Madrid, p. 91.

¹⁷⁷ En el DSM IV estas psicosis se incluyen dentro de los *Trastornos bipolares* (428). Pueden consultarse los siguientes volúmenes: *Diccionario médico*, p. 562; HALES, R. E.; YUDOFKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.).- 2000 (3^a edición), *The American Psychiatric Press: DSM IV: Tratado de psiquiatría*. (Traducción: Laura Díaz Digón y cols.). MASSON, vol. I, Barcelona, p. 487; VV. AA.- 1995, *Necesidades educativas especiales: Intervención psicoeducativa*. CCS. CAMPUS, N° 1, Madrid, pp. 276-277; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, pp. 598-599; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD.- 1994, *CIE 10: Trastornos mentales y del comportamiento: Descripciones clínicas y pautas para el diagnóstico*. (Traducción: López-Ibor Aliño, Juan J. y cols.). MEDITOR, Madrid, pp. 71 y ss. Este libro es traducción del publicado por la Organización Mundial de la Salud en 1993: *The ICD 10 Classification of Mental and Behavioural Disorders: Diagnostic criteria for research*; y cfr. LÓPEZ-IBOR ALIÑO, J. J. y VALDÉS MIYAR, M. (dirs.).- 2003, *DSM IV TR: Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. (Traducción: Tomás de Flores y Formenti, y cols.). MASSON, Barcelona, pp. 433 y ss. (Esta obra es traducción de la cuarta edición inglesa: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM IV TR*).

¹⁷⁸ En el DSM IV se incluye como la anterior en los *Trastornos bipolares*. *Diccionario médico*, p. 562; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁹ *Diccionario médico*, p. 562; BLEULER, E.- 1967 (2^a edición), *Tratado de psiquiatría*. (Traducción: Alfredo Guera Miralles). ESPASA-CALPE, Madrid, pp. 344 y ss.; y ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, pp. 59 y 87.



4.- BRONZINO, Angiolo. *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*. Londres. National Gallery. 1544-1545.

Delirante aguda: Esta psicosis presenta delirios de corta duración (inferior a tres meses) y de aparición súbita. El que sea transitoria la diferencia de la esquizofrenia, aunque con el tiempo puede avanzar y terminar convirtiéndose en dicha enfermedad. La OMS clasifica esta psicosis junto a las esquizofrenias dentro de los *Trastornos de ideas delirantes* (22.0)¹⁸⁰.

Esquizofrenia: También conocida como *demencia precoz* (*dementia praecox*). Se caracteriza por trastornos en el curso del pensamiento tales como delirios, bloqueos, imprecisión y pérdida del contacto con la realidad. Son también frecuentes los cambios bruscos afectivos que pueden pasar de la sobreexcitación al aplanamiento, o de la depresión a la manía.

En la esquizofrenia el enfermo tiene alucinaciones en las cuales oye o ve un mundo inexistente, pero que forma parte de sus delirios. Suele cursar con *catatonías* o movimientos anormales del cuerpo como puedan ser el enlentecimiento o la rigidez. Su conducta agresiva es un modo de defensa que les puede llevar al aislamiento. También pueden vestir de un modo descuidado, lo que unido a la falta de coordinación de su persona los convierten en seres excéntricos e imprevisibles. La OMS distingue diez variantes de esta enfermedad bajo su clasificación de *Esquizofrenia* (F20)¹⁸¹.

Fantástica o parafrenia: Llamada *esquizofrenia paranoide*. Es una psicosis donde las alucinaciones y delirios guardan cierta coherencia aunque sean ajenos a la realidad. Estos delirios son muy abundantes y de gran riqueza imaginativa. Según la OMS se incluye dentro de las *Esquizofrenias* (F20)¹⁸².

Infantil: Incluye las psicosis de la infancia dentro de las que se encuentran la esquizofrenia infantil y el autismo infantil. Aunque no es lo habitual, la esquizofrenia infantil puede aparecer a los cinco o a los seis años, siendo lo normal al final de la adolescencia o hacia los treinta y cinco. A diferencia de los adultos, los niños presentan alucinaciones y delirios de una construcción más sencilla.

El autismo infantil, por el contrario, suele acontecer antes de los tres años, en los que se destaca un gran deterioro en la interacción social. El deterioro también tiene lugar en la comunicación, tanto verbal como no verbal. El niño autista además de mostrarse poco imaginativo, manifiesta gran interés por las rutinas, por evitar los cambios del entorno y realiza de modo frecuente movimientos corporales repetidos conocidos como estereotipias. Según la OMS la psicosis infantil se encuentra dentro de los *Trastornos generalizados del desarrollo* (F.84)¹⁸³.

¹⁸⁰ Diccionario médico, p. 562; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, p. 537. y ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸¹ BLEULER, E., *Op. cit.*, pp. 425 y ss.; *Necesidades educativas especiales...*, pp. 297 y ss.; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸² KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, p. 537; *Necesidades educativas especiales...*, p. 298; VALLEJO RUILOBA, J. (dir.).- 1989, *Introducción a la psicopatología y la psiquiatría*. SALVAT, Barcelona, pp. 579 y ss.; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁸³ KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.* p. 1426; *Necesidades educativas especiales...*, pp. 252 y ss.; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 189.

Orgánica: Existen psicosis cuya causa está provocada por agentes externos, son las psicosis exógenas. Cuando las causas de la psicosis son provocadas por lesiones en el cerebro tienen lugar las psicosis orgánicas, cuyos síntomas son crónicos y estables. Estas lesiones pueden ser difusas o locales. Las lesiones difusas provocan el *síndrome psicoorgánico*, en el cual se ven afectadas funciones intelectuales como la memoria, la atención, la orientación y las capacidades de raciocinio y abstracción. También existen cambios bruscos en la afectividad, donde el enfermo puede caer en una intensa tristeza sin apenas motivo, o en algunos casos pasar rápidamente y sin nada que lo justifique, de la tristeza a la alegría y viceversa. Su conducta violenta provoca el internamiento de estos enfermos. La OMS las clasifica bajo los *Trastornos mentales orgánicos o sintomáticos, sin especificación* (F09)¹⁸⁴.

Reactiva o situacional: Es la psicosis provocada por acontecimientos vitales traumáticos. También ha sido conocida como psicosis histérica, de estrés y psicógena. La OMS la clasifica bajo los *Trastornos disociativos y de conversión* (F44.8)¹⁸⁵.

Tóxica e infecciosa: Existen psicosis provocadas por la reacción de sustancias tóxicas, así como por infecciones, en ambas el cerebro se encuentra afectado. Entre otras sustancias podemos mencionar algunas como el cannabis, el alcohol, o el óxido de carbono que pueden intervenir en el desencadenamiento de psicosis. También esto puede suceder con ciertos medicamentos como el bucopropión. Las psicosis provocadas por infecciones pueden originarse a partir de enfermedades tales como el tifus exantemático, porfiria, diabetes y comas insulínicos entre otras. La OMS incluye esta psicosis en los *Trastornos mentales y del comportamiento debidos al consumo de sustancias psicotropas* (F10-F19)¹⁸⁶.

2.2. ETIOLOGÍA DE LA LOCURA O PSICOSIS

La etiología de las psicosis viene delimitada por la enfermedad o circunstancias que la definen, según se ha visto en el apartado anterior. Las investigaciones médicas señalan a la genética, la neurología y la química de los transmisores como causantes de las enfermedades mentales; aunque también reconocen entre sus causas los factores ambientales, así como los biológicos y psicológicos del individuo.

De un modo muy general pueden distinguirse las enfermedades psíquicas que tienen una causa orgánica, genética o hereditaria llamadas psicosis *endógenas*; de aquellas que tienen un origen externo como pueda ser un tóxico, enfermedades infecciosas, etc., conocidas como

¹⁸⁴ *Diccionario médico*, p. 562; VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Introducción a la p...*, pp. 261 y ss.; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁵ El DSM IV incluye esta enfermedad bajo la clasificación de *Trastorno psicótico breve* (F23.8x). *Diccionario médico*, p. 562; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, p. 589; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, p. 137; LÓPEZ-IBOR ALIÑO, J. J. y VALDÉS MIYAR, M. (dirs.), *Op. cit.*, pp. 370-373.

¹⁸⁶ *Diccionario médico*, p. 562; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, pp. 566 y 590. VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Introducción a la p...*, p. 335, HALES, R. E.; YUDOFISKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.), *Op. cit.*, vol I, 372 y 401; BLEULER, E., *Op cit*, p. 225; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, pp. 71 y ss.

exógenas. Las primeras suelen tener peor pronóstico que las segundas por tener un origen interno, siendo tratadas principalmente con fármacos; mientras que las de origen externo, admiten mejor la psicoterapia¹⁸⁷.

Las clasificaciones según el DSM IV o la CIE 10 encasillan las enfermedades mentales con arreglo a un criterio diagnóstico y no según una etiología.

2.3. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA LOCURA

La locura o psicosis diferencia de un modo llamativo al individuo que la padece del resto. De todos es conocido que la conducta o personalidad atribuida al loco puede calificarse de anormal. Pero ¿cómo puede diferenciarse a un individuo normal de uno que no lo es?. Para la psiquiatría la normalidad es el estado de aquel individuo que se encuentra en su sano juicio. Ello quiere decir que logra alcanzar aquellas metas que se esperan de él como individuo, es decir, un desarrollo y madurez que le permiten una vida psíquica, afectiva y social, rica y equilibrada¹⁸⁸.

La psicosis es vivida como una imposición sobre la que poco o nada el individuo puede hacer, sino padecerla. Tratar de dar la idea de cómo un loco experimenta su locura resulta mucho más complejo de explicar, que tratar de dar a entender cómo un ciego puede vivir su pérdida de visión. La locura encierra una mayor oscuridad, y sus mecanismos de manifestación son mucho más complejos¹⁸⁹.

Carece de sentido intentar en el presente trabajo delimitar los diferentes tipos de locos, y atribuirles a cada uno serie de características psicológicas en el sentir y la personalidad. Puede decirse, que en general, la psicología del psicótico establece una serie de características que definen la personalidad de los enfermos mentales, como son:

a) *El aislamiento*: es el encierro en sí mismos al sentirse aislados e incomprendidos en su delirio.

Ruiz Ogara y colaboradores definen así la vivencia del enfermo caracterizada por:

« Una mayor destrucción de la parte más noble de la personalidad, el Yo, quedando éste a merced de las tendencias

¹⁸⁷ KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.* pp. 127 y ss.; *Necesidades educativas especiales...*, pp. 272 y ss.; VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Introducción a la p...*, pp. 102-103.

¹⁸⁸ *Íd.*, *Introducción a la p...*, pp. 105 y ss.

¹⁸⁹ Vallejo-Nágera resume muy acertadamente este desequilibrio sentido como imposición y que da origen a los términos con los que se designa a estos enfermos: « En la psicosis se rompe esta armonía y aparecen experiencias psíquicas o afectivas ilógicas, injustificadas, absurdas, independientes de la estructura comprensible de la vida psíquica del enfermo, que en ocasiones por eso las vive como “ajenas” (este carácter de “ajeno” es lo que dio origen al clásico vocablo castellano “enajenado” con que se clasifica a los psicóticos, quienes vienen a corresponder a otros términos del lenguaje común como “locos”, “perturbados” y “dementes” (...) [aunque este último] en psiquiatría tiene un sentido definido y distinto (...) [al] que se le da en lenguaje coloquial). La ruptura de sentido y la sensación de “ajeno” dan a algunas experiencias psicóticas uno de los rasgos fundamentales: el carácter de “impuesta” con que aparecen ante el propio enfermo, para quien sus vivencias tienen un carácter coercitivo, no es libre de aceptarlas o dirigir las como el individuo normal, se le imponen (...) ». *Íd.*, *Introducción a la p...*, pp. 103-104.

más primitivas y motivaciones más elementales que en un principio se tuvo, lo cual constituye el único nexo de unión que le une a la realidad exterior. Como consecuencia de que el sujeto solicita y espera del mundo exterior unas realidades que no tiene, intenta comprobar en ese mundo sus propios valores y normas que no halla; se produce la ruptura o interferencia de la comunicación enfermo-realidad mundana exterior, con lo cual la única vía de supervivencia es el refugio en su intimidad, la introversión, la organización autística, característica de la psicosis, el delirio »¹⁹⁰.



Fig. 62.- BEHAM, Hans Sebald. (Copia del grabado de). *Dos locos* (*Los dos bufones*). Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVI.

b) *La afectividad*: Existe en el psicótico una alteración de la afectividad que puede depender de la gravedad de la psicosis, mostrando así un afecto original, deteriorado o ausente.

c) *El apragmatismo o falta del sentido práctico*: El enfermo aislado social y emocionalmente, puede mostrarse parcial o totalmente incapaz de llevar a cabo las actividades instrumentales más básicas, realizando sin embargo, otras acciones que carecen de sentido práctico pero que se corresponden con su delirio. Esto puede llevarle a ser considerado de excéntrico.

Sobre el apragmatismo dicen Ruiz Ogara y colaboradores:

« Esto le muestra ante el exterior como persona con una conducta intelectual, social y motora inadecuada, diferente, original; es, en definitiva, el hombre que se aparta de la necesidad para ocuparse de la investigación de la fantasía. Un ejemplo real y de escasa gravedad estaría encarnado por el encargado del mantenimiento de maquinaria en un departamento industrial, que mientras sus subordinados están solicitándole la solución de problemas prácticos y urgentes, les estimulara, y él mismo

¹⁹⁰ RUIZ OGARA, C. y cols.- 1976, *Manual de psicología médica y psicopatología*. TORAY, Barcelona, pp. 293-294.

estuviera entregado a investigaciones sobre pequeños detalles sin conexión alguna, acerca de problemas teóricos que sólo constituyeran curiosidades pseudocientíficas y que únicamente llevan satisfacción de su imaginación patológica »¹⁹¹.

Desde la psicología psicoanalítica se ha llegado a decir, que el enfermo se ve obligado a desarrollar un narcisismo para soportar los conflictos internos provocados por su psicosis. También que la espontaneidad de sus actos viene dada por un inconsciente libre y falto de represión, donde además, las pulsiones o necesidades más básicas son satisfechas con la mayor prontitud, y sin una reflexión que las encauce con juicio¹⁹².

Vemos así que la locura o psicosis supone una alteración que afecta al individuo en la totalidad de su persona, pudiendo tener consecuencias no sólo psíquicas, sino también somáticas o sociales. El enfermo puede volverse, además, peligroso para sí mismo o los demás. Y aunque la enfermedad no se muestre de un modo constante, etiqueta y encasilla al afectado segregándole de un modo u otro del resto¹⁹³.

Después de esta breve explicación, de los diferentes tipos de locura y sus manifestaciones, así como las características de personalidad que el sujeto desarrolla, no resulta difícil entender la incomprensión que siente el enfermo de sus experiencias alteradas; ni la dificultad de los no iniciados en tales enfermedades, en saber cómo tratarlos y entenderlos. La locura siempre se consideró de difícil o imposible curación, y ante el loco siempre hubo un abismo que le separó de un modo irremediable del resto. Así ha acontecido prácticamente hasta la época contemporánea, donde ha mejorado considerablemente el manejo y conocimientos sobre la enfermedad, y con terapias más humanitarias, alejadas del trato poco respetuoso de que fueron objeto, en un pasado no tan lejano.

En algunos casos los enfermos mentales han dejado constancia de esta incomprensión y de los remedios erróneos empleados para tratarles. En sus manifestaciones escritas los locos se quejan de que no se les escucha, se les maltrata, medica y aísla, apenas prestándoles atención puesto que no dicen sino disparates. Incluso han llegado a decir que es ésta incomprensión la causante de su encierro.

Así escribió John Perceval sobre la situación de los locos a partir de su propia experiencia:

« A muchas personas confinadas por locas se las encierra solamente porque no las comprenden. [...] Y continúan sin comprenderse a sí mismas »¹⁹⁴.

Dependiendo de si la causa de la psicosis es endógena o interna y más difícilmente controlable, o exógena y en la que se pueda intervenir (el entorno, el consumo de sustancias, etc.), el pronóstico puede ser más favorable para el enfermo y causar una menor ansiedad y mejora en el

¹⁹¹ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 296.

¹⁹² BERGÉRET, J. y cols.- 1990 (2ª edición), *Manual de psicología patológica teórica y clínica*. (Traducción: Nuria Pérez de Lara). MASSON, Barcelona, pp. 165 y ss.

¹⁹³ RUIZ OGARA, C. y cols., *Op. cit.*, p. 390.

¹⁹⁴ PORTER, R.- 1989, *Historia social de la locura*. (Traducción: Jordi Beltrán). CRÍTICA. SERIE GENERAL, LOS HOMBRES, N° 204, Barcelona, p. 257.

ánimo; además de sentimientos de control de sí mismo ante los nuevos brotes, mejorando con ello la autoestima.

La locura o psicosis se identifica por « la creación de un mundo delirante propio y productivo » cuyas consecuencias, según hemos comentado, afectan no sólo al plano psíquico (alteraciones sensoperceptivas, afectivas o del curso y contenido del pensamiento, etc.), sino también de un modo global a la personalidad y la conducta del enfermo mental. Los comienzos de la psicosis pueden ser vividos por el enfermo con una gran extrañeza. El enfermo y su entorno han de tener el mayor conocimiento posible del problema para mejorar en lo posible la aceptación, adaptación e inserción social del psicótico. El afecto, la comprensión y la escucha por parte de profesionales y entorno, además de los tratamientos terapéuticos, se hacen imprescindibles para una mejor calidad de vida del enfermo mental¹⁹⁵.

¹⁹⁵ RUIZ OGARA, C. y cols., *Op. cit.*, pp. 371 y 379. Podemos citar un trabajo que resume bajo el tinte personal de su autora, un breve recorrido por los intentos de llegar a una terapia humanitaria, que comprendiese la problemática y vivencias de la locura. Núñez Pérez recoge, desde la psiquiatría, una breve y valiosa aproximación a las vivencias del enfermo mental, y cómo éste puede ser tratado con un mayor éxito desde su entorno, y libre del encierro en los psiquiátricos. Dicho trabajo puede consultarse en NÚÑEZ PÉREZ, A.- 2003, *Cárceles de locura*. NUEVOS ESCRITORES, Madrid.

2.4. EL LOCO DE LA VIDA COTIDIANA: ENDEMONIADOS, BUFONES, ADIVINOS Y MENDIGOS.

« No hay que olvidar que la locura alegre es menos grave que la triste ».
CELSE, A. C.- Siglo I, *Los ocho libros de medicina*.

El loco ha despertado en sociedades de todas las épocas, una serie de actitudes muy diversas para con el resto de sus congéneres, con los que estos individuos « tocados », interaccionaban o convivían. Cómo han sido vistos a través de las imágenes, sean portadores o no de dicha locura (en ocasiones atribuida erróneamente), es el tema que se trata de analizar desde el presente capítulo.

2.4.1. Prehistoria

Existe en general, desde la Prehistoria, una tendencia animista que cree en la existencia de espíritus causantes de las enfermedades. Estos hombres primitivos pensaban, que cuando una persona enloquecía, era porque albergaba un demonio o espíritu maligno; y encontraban el modo más sencillo de protegerse, evitándolo¹⁹⁶.

Esta forma de concebir la locura se extendía igualmente a las enfermedades físicas. Este animismo, que forma parte del *enfoque pasivo* - ya mencionado anteriormente cuando tratábamos la ceguera - vuelve a darse en las enfermedades mentales. Las causas mágicas que las ocasionan, se encuentran igualmente asociadas a cierto trasfondo de culpa¹⁹⁷.

Scheerenberger recoge estas creencias y los remedios que utilizaban de modo general, para diferentes enfermedades, entre ellas la locura:

« (...) Dos categorías de individuos se ocupaban de tratar a los trastornos físicos y mentales: el curandero empírico y el hechicero o brujo. El hombre neolítico, quizá con ciertos precedentes históricos, creía firmemente en el animismo, esto es, la existencia de espíritus capaces de infligir daños a los vivos. De modo que, si alguien caía enfermo, acudía al hechicero para que exorcizase los malos espíritus. Por su parte, el hechicero confiaba profundamente en los rituales mágicos y en los mecanismos defensivos del tipo de fetiches (objetos con poderes mágicos), amuletos (objetos que protegían frente a la magia negra) y talismanes (objetos propiciadores de la buena suerte). Existía asimismo un tratamiento más formal; los curanderos médicos practicaban técnicas tales como masajes, baños, extracciones, remedios vegetales y sangrías. Recurrían a la trepanación (extracción de pequeñas secciones circulares de hueso de la parte

¹⁹⁶ LYONS, A. S. y PETRUCCELLI, R. J., *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁷ Recordamos que el *enfoque pasivo* consistía en aceptar las enfermedades como algo impuesto de modo sobrenatural, y asociadas a una culpa y a la magia; siendo contrario a la otra tendencia, el *enfoque activo*, que buscaba el origen de la enfermedad asociado a causas naturales. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 37 y ss.; CORTÉS, J. B.- 1978, *Proceso a las posesiones y exorcismos: un análisis histórico, bíblico y psicológico de los demonios, diablos y endemoniados*. (Traducción: M^a José Lobo). EDICIONES PAULINAS, Madrid, pp. 31 y ss.; y LYONS, A. S. y PETRUCCELLI, R. J., *Op. cit.*, p. 31.

más alta del cráneo) para expulsar a los demonios de las personas aquejadas de trastornos mentales y epilepsias »¹⁹⁸.

Pese a que en esta época, el infanticidio se practicaba de manera sistemática ante las enfermedades, no parece probable que pudiesen detectar la locura en etapas tempranas. Aunque no resulta difícil imaginar que, a los primeros síntomas que se interpretasen como posesión - tanto en niños como en adultos -, los brutales métodos practicados para liberar al poseído, tales como la trepanación, terminasen con la vida de los enfermos mentales. Ello si no eran exterminados antes, cuando peligraba la supervivencia del grupo.

2.4.2. Mesopotamia y Egipto

En culturas como la mesopotámica, también se entendían las enfermedades mentales como un castigo divino, a través de la posesión por estos espíritus malignos¹⁹⁹.

En Egipto, donde existe una gran especialización médica en la curación de las enfermedades, la locura parece ser atribuida a causas de origen sobrenatural. Se intentaba sanar a estos enfermos mediante rituales, que expulsasen a los espíritus malignos o demonios, protegiéndose de tales espíritus mediante rezos a las divinidades. En los casos más severos de enfermedad mental, los egipcios utilizaban hechizos donde empleaban sustancias animales como los excrementos²⁰⁰.

Según Moreno Villa, el tener locos era una costumbre asiática, cuya moda se extendió por Persia, Egipto y terminó pasando a Grecia y Roma. Por Aguado sabemos, que ya los faraones egipcios, tenían en sus cortes a personas con deficiencias trabajando como bufones. Parece que tanto los enanos como los locos, desempeñaron entre otros, este oficio que sirvió para la distracción de los poderosos desde tiempos antiguos, y que se extendería durante siglos²⁰¹.

No tenemos constancia existan imágenes de individuos locos en esta época, cuya existencia como bufones es probable se conozca, únicamente a través de documentos escritos.

¹⁹⁸ SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁹⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 11.

²⁰⁰ LYONS, A. S. y PETRUCCELLI, R. J., *Op. cit.*, p. 97.

²⁰¹ MORENO VILLA, J.- 1939, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*. LA CASA DE ESPAÑA EN MÉXICO. SERIE DE OBRAS ORIGINALES, N° 1, México; AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 43.

2.4.3. Grecia y Roma

« (...) si fuera simple de afirmar que la demencia es un mal, tal afirmación estaría bien. Pero resulta que, a través de esa demencia, que por cierto es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes [...]. La “manía” nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna ».

PLATÓN.- Siglo V a. J. C., *Fedro*.

Existe durante toda la Antigüedad, la idea de que los espíritus se encontraban errantes por el aire, y podían introducirse en los cuerpos de varias maneras, siendo una de ellas mediante los sueños. En el mundo griego a estos espíritus conocidos como dēmones (*daimones*), se les atribuía ser los causantes de las enfermedades, dentro de las que se encuentra la locura. Existían muchos tipos de dēmones, a los que se atribuían capacidades sobrenaturales, no siendo todos dañinos. De los maléficos, se creía que podían actuar a su antojo sobre el ser humano, pero también ser combatidos y expulsados mediante exorcismos²⁰². En los comienzos de la antigua Roma, seguía imperando el animismo, que poco a poco fue derivando en la creencia de una intervención divina y no demoníaca; aunque las ideas sobre la posesión por espíritus no desaparecieron con el paso del tiempo²⁰³. Personajes tales como Celso, Plutarco, Apuleyo y Filostrato, entre otros, defendían que los dēmones eran capaces de entrar en el cuerpo de las personas y trastornarlo, provocando fenómenos tales como hacerle hablar en otras lenguas desconocidas hasta entonces por el poseído. Aunque podían ser expulsados mediante ciertos hechizos, recogidos en textos tanto religiosos como paganos²⁰⁴.

En esta época, diferentes enfoques sobre la locura existían de modo paralelo: por un lado, puede ser vista con un origen sobrenatural, ya sea por la posesión de un demonio o de una intervención divina. Pero por otro, la medicina griega va a comenzar a defender un origen de la locura *naturalista*, así como del resto de las enfermedades, entendidas como causas internas del propio cuerpo y no externas. Con el paso del tiempo, iremos viendo como este naturalismo irá olvidándose, para cobrar más fuerza la corriente demonológica, que encuentra el origen de la locura en la posesión por espíritus o demonios.

Platón, quien defendía la creencia popular, de una causa divina o sobrenatural en la locura, propuso uno de los primeros intentos de asilos para locos; manifestando así la necesidad de aislarlos, para evitar que pudieran dañar a sus semejantes²⁰⁵.

²⁰² Fernández López, I., Prieto Fernández, L. y Gascó, F., en: ALVAR, J. y cols. (ed.).- 1992, *Héroes, semidioses y daimones*. EDICIONES CLÁSICAS. ARIS, N° 1, Madrid, pp. 207, 232 y 235. Véase un ejemplo de alguno de estos exorcismos en *Textos de magia en papiros griegos*. 1987. (Traducción: José L. Calvo Martínez y M^a Dolores Sánchez Romero). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 105, Madrid, IV, 9.

²⁰³ CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, pp. 32 y 34.

²⁰⁴ ALVAR, J. y cols. (ed.), *Op. cit.*, p. 232.

²⁰⁵ En sus *Leyes*, llega a diferenciar dos formas de locura: la procedente de una enfermedad, y la que es producto de un comportamiento que desobedece las normas establecidas. Ésta última es vista como un quebrantamiento de la forma gobierno y el cumplimiento de la ley. En el *Fedro*, distingue cuatro clases de locura: la locura de amor, la profética o enviada por los dioses (*mantiké*), causa de la adivinación; la báquica o ritual, causada por castigos y curada mediante purificaciones; y la inspiración poética, enviada por las Musas. Según Bennett, Platón en la *República* compara el buen

Médicos como Hipócrates o Galeno, defienden en sus tratados la naturaleza física de las enfermedades mentales, en un ambiente donde la demonología es la creencia imperante. Con estas teorías, el comportamiento de los enfermos mentales comienza a ser atribuido a causas naturales (*enfoque activo*).

Hipócrates encuentra la salud en un equilibrio de los cuatro humores: sangre, flema o pituita, bilis amarilla y bilis negra o melancolía. La locura era consecuencia del estancamiento en el cerebro, de la bilis negra (*atra bilis*) o melancolía (*mélaina kholé*). A partir de su teoría establece clasificaciones que perdurarán en el tiempo, tales como manía, melancolía o frenesí²⁰⁶.

Galeno toma de Hipócrates su teoría de los humores y encuentra el origen de la locura en la sangre. Desde sus escritos, apuntaba a la sequedad como la responsable de que la bilis negra, favoreciese la locura en los temperamentos melancólicos, siendo la humedad favorecedora de las demencias, entre otras causas²⁰⁷.

Areteo de Capadocia es quien mejor describe las enfermedades mentales más destacadas, esto es, la manía y la melancolía²⁰⁸.

En Roma en el siglo I, Celso diferencia tres tipos de locura, y propone unos métodos curativos que defienden la « hipótesis del miedo » para la curación de la locura, tales como: encadenamientos, encierros en la oscuridad, sangrías, castigos corporales, privación de alimento, ventosas y purgantes. La intención es asustar al enfermo por el que no se debe sentir compasión²⁰⁹. Estos tratamientos, torturando el cuerpo del enfermo, parecen no tener otra funcionalidad que asustar a los demonios causantes de la enfermedad para que se alejen del cuerpo (*enfoque pasivo*).

obrar con la salud de la psique, y la injusticia con la enfermedad; también considera este autor la hipótesis de que en general, en la obra platónica, la locura es « impulso desenfrenado e ignorancia a la vez », pues actúa como un loco aquel que obra de modo ignorante. Véanse PLATÓN.- 1988, *Las Leyes*. (Edición: José Manuel Ramos Bolaños). AKAL. CLÁSICA, N° 15, Madrid, p. 498; *Íd.*- 1986 (3ª reimpresión), *Diálogos: Fedón; Banquete; Fedro*. (Traducción: Carlos García Gual y cols.). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 93, vol. III, Madrid, *Fedro*, 244 a y ss.; *Íd.*- 2005 (30ª edición), *La República o el Estado*. (Traducción: Patricio de Azcárate). ESPASA. AUSTRAL, N° 296, Madrid, IV; cfr. BENNETT, S.- 1984, *Razón y locura en la antigua Grecia*. (Traducción: Felipe Criado Boado). AKAL. UNIVERSITARIA, N° 64, Madrid, pp. 34, 179-180, 201 y 227-228; y CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, p. 33.

²⁰⁶ Estas sustancias o humores se localizaban en el corazón (sangre), el hígado (flema), el bazo (bilis amarilla) o el cerebro (bilis negra o melancolía). Si los cuatro humores se correspondían con los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire; a cada uno de ellos les pertenecía una cualidad: calor, sequedad, frío o humedad. BENNETT, S., *Op. cit.*, p. 37, PORTER, R., *Op. cit.*, pp. 45 y ss.; AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 47; MARTÍNEZ SAURA, F., *Op. cit.*, p. 13; y cfr. HIPÓCRATES.- 1997, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: J. A. López Pérez y E. García Novo). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 90, vol. II, Madrid, *Sobre los humores*, 13; *Predicciones I*, 15-20; *Íd.*- 1990, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Assela Alamillo Sanz y Mª Dolores Lara Nava). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 143, vol. VI, Madrid, *Sobre las afecciones internas*, 48; *Íd.*, *Op. cit.*, vol. VIII, *Sobre los días críticos*, 3; RISTICH DE GROOTE, M.- 1973, *La locura a través de los siglos*. (Traducción: Jaime Piñero). BRUGUERA, Barcelona, p. 14.

²⁰⁷ GALENO.- 1997, *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)*. (Traducción: Salud Andrés Aparicio). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 248, Madrid, III, 6, 162 y 165-167; BENNETT, S., *Op. cit.*, p. 50; y RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁸ PORTER, R., *Op. cit.*, p. 51.

²⁰⁹ De los tipos de locura que diferencia Celso el primero es el frenesí, al que se llega por unas fiebres que van aumentando en virulencia. El segundo está caracterizado por un tipo de temperamento melancólico. El tercer tipo, según Celso, son las « imágenes engañosas » y las « aberraciones mentales », que no son sino las alucinaciones y delirios. CELSO, A. C.- 1966, *Los ocho libros de medicina*. (Traducción: Agustín Blánquez). IBERIA, vol. I, Barcelona, pp. 138 y ss.; MARTÍNEZ SAURA, F., *Op. cit.*, pp. 195 y ss.; y AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 52.

Sorano de Efeso en el siglo II, sigue una tendencia contraria a la de Celso, fundando un centro donde se atiende, de modo humanitario, a enfermos mentales así como a deficientes. Su tratamiento defiende una terapia basada en el cuidado de los enfermos con actividades tales como descanso, lecturas y representaciones teatrales (*enfoque activo*)²¹⁰.

Desde la medicina, se utilizan plantas para sanar la locura, como el eléboro, o la mandrágora. El uso del eléboro no daba siempre buenos resultados, pudiendo causar la muerte. De la mandrágora se pensaba que servía para el tratamiento de la melancolía, aunque igualmente podía causar la locura²¹¹.

2.4.3.1. Culpa: Respeto y diversión

La locura, como viéramos en la ceguera, es uno de los castigos preferidos por la divinidad. Sobre la locura pesa además, un componente de culpa, pero también otro sagrado. Ello hace que sea vista tanto como un castigo, así como una bendición o gracia. Esta ambivalencia, no es otra que la locura entendida como el más terrible de los castigos, además de otorgadora de ciertos dones²¹². Así, ésta no sólo era concebida como posesión, también significaba un contacto sobrenatural, que otorgaba al loco el don de la adivinación, al hacerle capaz de profetizar dando mensajes de los dioses. Este contacto divino despierta hacia la figura del loco, no sólo piedad y temor, sino también respeto y veneración. Al respecto dice Gazeau:

« La locura se consideraba en la Antigüedad símbolo de un entendimiento sobrehumano. Hipócrates lo atribuía á una inspiración del cielo, y se creía generalmente que los locos podían dar oráculos infalibles »²¹³.

Vemos así que desde el mundo antiguo, el loco se asemeja a la figura que viéramos del ciego: ambos tienen un contacto con lo sobrenatural, ambos inspiran veneración y temor, y también sobre los dos recae una culpa. Pero el modo de manifestarse del loco, guarda una mayor relación con lo sobrenatural; pues a pesar de que todas las enfermedades se atribuyesen a la posesión, en el comportamiento del loco, que podía ser visto en sus ataques como *fuera de sí mismo*, consideramos resulta más sencillo pensar en una intervención sobrenatural responsable de tales acciones. Por ello, tampoco resulta extraño que se le creyera capaz de dar mensajes del mundo sobrenatural, sirviendo de oráculo y capaz pronosticar vaticinios.

²¹⁰ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 53.

²¹¹ Otras plantas relacionadas con la locura son: la Hierba Mora de la Locura (*Solanum dulcamara*), enloquece y mata; Peucedano, Yerbatum (*Peucedanum officinalis*), indicada para el frenesí. Para la locura se aconsejaban dietas: tisanas de cebada e hidromiel para el frenesí, y purgas para la locura de tristeza y la de alucinaciones; para las tres se aconsejaba no tomar vino. HIPÓCRATES.- *Op. cit.*, vol. VI, *Sobre las afecciones internas*, 48; RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.* p. 17; RAHNER, H.-2003, *Mitos griegos en interpretación cristiana*. (Traducción: Carlota Rubies). HERDER, Barcelona, pp. 219 y ss.; MARTÍNEZ SAURA, F., *Op. cit.*, tablas 3-A, XI; 5, XIV y XXI. Véase también DIOSCÓRIDES.- 1998, *Plantas y remedios medicinales (De materia médica)*. (Traducción: Manuela García Valdés). GREDOS, BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 254, vol. II, Madrid, IV, 65; 68, 1-2; 162, 1-3.

²¹² BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 54.

²¹³ GAZEAU, A.- 1998, *Los bufones*. (Traducción: Cecilio Navarro). LIBRERÍA "PARÍS-VALENCIA", Valencia, p. 43.

Además, sus acciones o arrebatos inesperados, así como su discurso especial y delirios, fuera de las reglas sociales, y siempre que no supusieran un peligro para sus semejantes, es de entender que causarían divertimento en la monotonía de la vida cotidiana. Los locos ingeniosos y más hábiles podían desempeñar el oficio de bufón junto al enano. Algunos locos ocupaban así un cargo social, desempeñando un oficio y sirviendo como oráculo en determinados lugares. El trastornado era considerado así, ya desde tiempos antiguos, a partir la doble condición de bufón y personaje sagrado.

Dice Gazeau al respecto:

« Los ricos y los poderosos tuvieron desde muy temprano á su lado pobres diablos, casi siempre deforme y contrahechos y á veces, verdaderos locos, encargados de hacer reír, ó bien de darles á conocer los sucesos futuros y los designios de los dioses. La locura se consideraba en la Antigüedad como símbolo de entendimiento sobrehumano »²¹⁴.

El loco de la vida cotidiana ha tenido escasa o nula repercusión en las representaciones artísticas. Al menos el loco tal y como es entendido en un sentido popular, del que nos ocupamos en el presente capítulo, y al que se le atribuyen conductas irracionales. Por ello, hemos de destacar la ausencia de imágenes sobre la locura cotidiana, durante el período de la Antigüedad, quedando ésta relegada al terreno de los mitos, donde sí ha sido, por el contrario, muy abundante, según veremos en su apartado correspondiente²¹⁵.

2.4.4. Israel

En el Israel antiguo, las prácticas mágicas y creencias demonológicas decayeron durante algún tiempo. Esto fue debido al pensamiento judeo-cristiano del Antiguo Testamento, ligado a la idea de pecado, y que prohíbe la magia y castiga a quienes la practican. Ciertas prescripciones desde la Biblia, resultan bastante esclarecedoras:

« No dejarás con vida a la hechicera »²¹⁶.

Por lo general se piensa que el hombre encuentra en Dios la protección de todos los padecimientos, que suelen terminar tras el arrepentimiento y el perdón²¹⁷.

Pocos siglos antes de la llegada de Cristo, el estudio exegético de los pasajes bíblicos, y la influencia de la cultura mesopotámica, hacen que resurjan con fuerza las antiguas creencias animistas. Los demonios o seres sobrenaturales no eran ajenos a estos judíos, cuyos textos bíblicos

²¹⁴ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 13 y 197.

Este libro de Gazeau, *Los bufones*, es edición facsímil del original en francés: GAZEAU, A.- 1882, *Les bouffons*. HACHETTE ET CIE. BIBLIOTHÈQUE DES MERVEILLES, Paris. En adelante cuando citemos a dicho autor, nos estamos refiriendo a la edición de 1998 citada en la página anterior.

²¹⁵ Véase *Locura desde los mitos*, capítulo 6, en las pp. 301 y ss.

²¹⁶ Ex. (22, 17).

²¹⁷ Ya vimos anteriormente, en el capítulo primero, cómo era considerada la enfermedad desde el Deuteronomio y Levítico, donde el demente, junto a los demás enfermos, era rechazado por su impureza, fruto de la desobediencia a Yahvé. CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, p. 34; véanse pp. 47-49 del capítulo 1.

ya los mencionaban, junto con Satanás, en constante lucha contra Yahvé y sus ángeles. Posteriormente, en el pensamiento cristiano, el enfrentamiento entre Espíritu Santo y Diablo, por hacerse con el alma de los individuos, no hace sino mantener esta creencia en seres sobrenaturales que acechan al hombre; resucitando y manteniendo, las antiguas creencias demonológicas populares. Por ello, al instaurarse el cristianismo como religión oficial, no resulta difícil imaginar el fortalecimiento de la creencia, que explica la locura como consecuencia de un origen sobrenatural. El Nuevo Testamento tiene además, muchas escenas de expulsión de los demonios, no sólo por Jesucristo, también por sus apóstoles²¹⁸.

Tampoco hay que olvidar que en esta época, la locura es entendida como una enfermedad consecuencia del pecado.

A semejante incompreensión de la enfermedad mental, podemos añadir, que dentro de la etiqueta de *loco*, era sencillo se incluyesen discapacitados mentales y otras deficiencias como la epilepsia. El considerado como perturbado, no tenía porqué serlo en sentido estricto; pues el desconocimiento de las enfermedades, para la inmensa mayoría de la población, encasillaba las diferentes discapacidades bajo un mismo grupo.

Podemos imaginar la cantidad de agravios que tuvo que sufrir la persona del loco desde la Antigüedad, en el caso de que lograra librarse del infanticidio, y sobrevivir a la miseria mediante la mendicidad o la compasión. Pues es de entender, que no todos los locos tuvieron la suerte de ser cuidados por sus semejantes, ocupar un puesto entre los poderosos como bufones, ni de servir a modo de oráculos de los designios divinos; oficio este último ligado a la magia, y sobre la que ahora pesaba un gran recelo.

Si consideramos además, a la propia persona del loco, conviviendo con todo tipo de delirios y alucinaciones que le hayan tocado en suerte, podremos hacernos una idea de la incompreensión, en nada comparable a la figura del ciego, que separó desde siempre al loco del resto de los mortales.

Pero este pensamiento cristiano primitivo, no sólo mantiene este trato hostil frente a los enfermos mentales, en un pensamiento demonológico, que entendía su cura mediante exorcismos²¹⁹. También defiende, otra vertiente humanitaria que busca la atención para con estos enfermos, hacia quienes pide compasión y caridad. Este pensamiento, irá abriendo un camino que tardará en ver la luz bastantes siglos, pero que va

²¹⁸ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 35; y PORTER, R., *Op. cit.*, p. 27. Estas expulsiones tienen numerosas imágenes artísticas que serán tratadas en el capítulo 11 del presente estudio.

²¹⁹ Un ejemplo de uno de estos exorcismos cristianos es: « Os conjuro por los cuatro *Evangelios* del Hijo... terciana o cuartana o... de fiebres... retiraos de fulano que lleva esta protección divina, porque te lo ordena el Dios de Israel, a quien los ángeles, alaban, y los hombres temen y... todo espíritu tiembla. De nuevo un demonio cuyo nombre el que tiene patas de lobo y cabeza de rana... Os conjuro, espíritus impuros que perjudicáis al Señor: no hagais daño al que lleva estos conjuros, retiraos de él, no os ocultéis en esta tierra, ni os metáis bajo la cama, ni bajo la ventana, ni bajo la puerta (...) ni en ningún escondrijo... Y ahora os conjuro a todos los espíritus que hay, los que lloran o rien con temor o producen en el hombre sueños desagradables o lo asustan o le producen ceguera o alteraciones de su mente, ya sea en sueños o sin sueños ». Cita extraída por Fernando Gascó de los *Papíros mágicos cristianos*, en ALVAR, J. y cols. (ed.), *Op. cit.*, p. 236.

alejándose del mal trato y brutalidad hacia los enfermos mentales y demás enfermedades. El resultado, no será otro que defender las causas naturales de la enfermedad, como ya diera a entender la medicina griega.

2.4.5. La locura desde la Edad Media a la Edad Moderna

« [...] palabras de San Isidoro, describiendo las operaciones de las brujas (...). Efectivamente alteran los elementos, es decir, que por la acción de los demonios suscitan tempestades; perturban los espíritus de los hombres, de la manera susodicha, impidiendo completamente el uso de la razón u obscureciéndola gravemente, sin hacerles beber ningún veneno, por la única fuerza de sus encantamientos (...) ».

SPRENGER, J. e INSTITORIS, H.- Siglo XV. *Malleus Maleficarum*.

A comienzos de la Edad Media, el legado naturalista griego de entender la medicina, es tomado por los árabes tras la caída del imperio romano. Éstos, alejados del pensamiento demonológico cristiano, comienzan su andadura en la observación médica de la enfermedad mental. Entre los siglos VII al XIII aparecen las primeras clínicas para estos enfermos, gracias al esfuerzo de los médicos árabes. El tratamiento profesado a los locos es humanitario, siendo semejante al defendido por Sorano de Efeso: lecturas, masajes, baños, así como actividades musicales, de danza o teatro. Destacan los estudios Rhaces y sobre todo de Avicena, cuyo interés en las enfermedades también abarca la enfermedad mental²²⁰.

Desde la Escuela de Salerno se refleja un interés por la enfermedad mental, que favorece con sus traducciones el conocimiento de la locura; siendo Constantino el Grande uno de los primeros médicos medievales interesado en la misma, y autor de una obra sobre la melancolía²²¹.

En el siglo I se construyó en Egipto el primer hospital que tenía unas salas para los locos. Scheerenberger menciona uno de estos primeros hospitales situado en el Cairo, donde cada paciente tenía dos cuidadores, siendo el tratamiento en todo momento humanitario, y basado en cuidados, lecturas, canciones y espectáculos, aunque advierte que este modelo de hospital no era común a todas las zonas dominadas por el islam, y tampoco se reprodujo fuera de las mismas²²².

En Bélgica, el santuario de Gheel, llegó a convertirse en un importante lugar de peregrinación para los enfermos mentales, que buscaban su curación en el sepulcro de Santa Dymphna. No obstante, y pese a tales avances, las ideas de posesión nunca llegaron a desaparecer, y con el declive del dominio árabe, la demonización y los rituales volvieron a retomar fuerza²²³.

²²⁰ Según Ristich de Groote, Rhaces en el siglo XI aconseja el juego del ajedrez como terapia para la locura y observa los prodigios intelectuales de que son capaces algunos locos. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 57-58; LAHARIE, M.- 1991, *La folie au Moyen Âge: XIe-XIIIe siècles*. LE LÉOPARD D'OR, Paris, p. 117; y RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, pp. 41-42.

²²¹ LAHARIE, M., *Op. cit.*, pp. 117-118.

²²² SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, p. 48.

²²³ RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, p. 38.

Por otro lado, y en la Europa occidental, los monjes vinieron a sustituir a los médicos, acogiendo en iglesias, monasterios, hospitales, y demás instituciones, tanto a enfermos mentales como a discapacitados intelectuales²²⁴.

A comienzos de la Edad Media, la idea de posesión no se encontraba afianzada. Esto puede observarse, en las definiciones que hace Isidoro de Sevilla, de los cuatro principales conceptos en que se clasificaba la locura en el mundo antiguo, y que aún se mantienen en la época medieval, esto es: frenesí, manía, melancolía y letargo²²⁵.

Pero lejos de las ideas anteriores, acerca del origen natural de la locura, la Iglesia fomenta la idea de la posesión diabólica, excitando de modo notable las creencias demonológicas y exorcismos. Así, las ideas religiosas de la época, que defendían la existencia de demonios en los enfermos mentales, pasaron de la mera imposición de manos y de « ataques verbales », a los castigos corporales, en un intento de ahuyentar del mismo a los diablos²²⁶. Estas prácticas llegan a su apogeo entre los siglos XII y XV, donde además de instaurarse la Inquisición, los locos y los deficientes mentales llegan a ser considerados « hijos del pecado y del demonio »²²⁷.

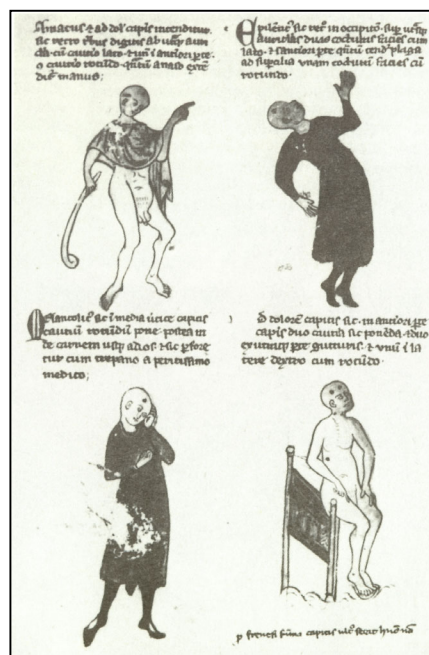


Fig. 63.- Dibujos de cauterizaciones (de izda a dcha): El maniaco, el epiléptico, el melancólico y el frenético. Ms. Amplon. Q. 185, fol. 247 v. Erfurt. Wissenschaftliche Bibliothek. Siglo XIII.

²²⁴ AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 58.

²²⁵ En sus *Etimologías*, define del siguiente modo las variantes conocidas de la enfermedad mental: Del *frenesí* dice: « Damos su nombre al *frenesí*, sea por la paralización de la mente - pues a la mente los griegos la llaman *phrénēs* - o porque *infrendent* (rechinan) los dientes -, pues *frendere* es “ crujir los dientes ”. Se trata de una perturbación acompañada de agitación y locura provocada por un ataque biliar ». Acerca de la *manía*: « La definición de *manía* se debe a la locura y el furor, ya que la antigüedad griega llamaba *maniké* al furor, ya por la iniquidad - que los griegos llamaron *manie* -, ya por la adivinación; en griego adivinar se dice *maneîn* ». Sobre la *melancolía*: « La *melancolía* toma su nombre de la bilis negra. Los griegos llaman *mélán* a lo negro y *cholé* a la bilis. La epilepsia se produce en la fantasía; la melancolía, en la razón; y la manía en la memoria ». Vemos en esta definición de la manía, que San Isidoro recoge una clasificación de las enfermedades mentales según una localización en el cerebro. Siguiendo a Oroz Reta: « Según esto la *fantasía* está situada en la parte anterior del cerebro; el pensamiento o *discursus mentis*, en el centro; y la *memoria*, en la parte posterior ». Del *letargo* o *lethargia*, referido al estado comatoso, define Isidoro: « El *letargo* debe su denominación al sueño. Es una opresión del cerebro seguida de pérdida del conocimiento y sueño prolongado, como el que duerme profundamente ». ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.*, IV, 6, 3 y 5 ; 7, 8-9; y véanse notas 16 y 32 a pie de p. de dicha obra.

²²⁶ Los enfermos mentales fueron sometidos a tratos tan crueles siglos antes de que se instaurase la Inquisición. Así recoge Cortés el trato que se les infligía: « Los teólogos de la época llegaron al convencimiento de que los demonios podían ser arrojados simplemente administrando castigos físicos. Así, hicieron uso de toda forma de tortura que pueda concebirse para que los cuerpos de los “ locos ” resultasen tan inhabitables que ni siquiera un demonio quisiera morar en ellos. Azotaban, sometían a inanición, encadenaban, sumergían a las víctimas en agua hirviendo y las marcaban sin piedad, añadiendo el sufrimiento físico a la angustia mental, hasta que su estado se hacía tan irremediable que suplicaban a Dios que los liberase con la muerte ». CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, p. 41.

²²⁷ Esto último viene reforzado incluso por decretos eclesiásticos que afianzan el sentimiento de impureza y culpa, no sólo por nacer con el pecado original, sino al suponer merecedores de castigo a

Las terribles calamidades del siglo XV, provocadas por las pestes y catástrofes naturales, terminaron por encontrar en el enfermo mental, el chivo expiatorio de los desastres que les asolaban, siendo éstas, además, atribuidas al Diablo. En 1486 dos monjes dominicos publicaron en Alemania el *Malleus Maleficarum* (*El Martillo de las Brujas*), obra que incentivó, desde la Iglesia, a la captura oficial de poseídos de ambos sexos. Se creía que el diablo actuaba a través de estos herejes, otorgándoles capacidades sobrenaturales para hacer daño. Los más débiles de la sociedad fueron quienes sufrieron esta persecución, sobre todo las mujeres, siendo muchos de ellos enfermos mentales o deficientes²²⁸. Los autores de dicha obra, Jakob Sprenger y Heinrich Institoris, acusan a las brujas de provocar, con ayuda de los demonios, todo tipo de enfermedades, incluida la locura²²⁹.

El *Malleus Maleficarum* encontrará su antítesis, en la obra *De praestigiis daemonum* (*El prestigio de los demonios*), publicada por Johannes Weyer en 1563, donde el autor defiende que las brujas perseguidas no son sino enfermos mentales²³⁰.

No será hasta la época del Renacimiento, cuando los locos comiencen a ser vistos como enfermos mentales, alejados del pecado y la superstición; empezando así su andadura hacia un trato asistencial de la enfermedad, y no sólo de custodia o enclaustramiento.

Desterrados, vagabundos y *stultifera navis*

Sabemos, que desde los tiempos más antiguos, la deficiencia era utilizada a modo de burla y los poderosos se rodeaban de personajes



Fig. 64.- BERRUGUETE,
Pedro de. *Auto de fe*
presidido por Domingo de
Guzmán. Museo del Prado
Madrid 1495.

los hijos nacidos en concubinato, favoreciendo así la idea de una culpa paterna que se traducía en toda una serie de discapacidades en los neonatos. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 58 y ss.

²²⁸ « [El pueblo] Junto con los teólogos, llegaron al convencimiento de que la posesión demoníaca adoptaba dos formas: algunas víctimas eran *a su pesar* apresadas por el diablo como castigo divino por sus pecados: otras eran poseídas de buen grado y la gente creía que de hecho habían pactado con el diablo ». Aunque según Aguado, es necesario hacer notar que no todos los enfermos mentales eran considerados como poseídos, entendiéndose dos categorías de locura: « la buena y la mala », siendo la segunda de ellas la preocupante por tratarse de los violentos o alborotadores, a los que se consideraba poseídos y a los que se perseguía como brujos o hechiceros. A los enfermos tranquilos se los dejaba andar por las calles a voluntad. CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, p. 41; AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 60; y SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, pp. 45-46.

²²⁹ En la segunda parte del *Malleus*, los autores reconocen que una de las maneras que tienen las brujas de ejercer sus maleficios, es la de provocar la pérdida de la razón. Toman para ello como referencia escritos teologales anteriores como los de San Isidoro de Sevilla, y Santo Tomás de Aquino, quienes atribuyen al demonio la capacidad de efectuar, por medio de sus ayudantes, acciones tales como provocar la pérdida de la razón. Véanse SPRENGER, J. e INSTITORIS, H.- 2004, *Malleus Maleficarum, El Martillo de las Brujas: para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*. (Traducción: Miguel Jiménez Monteserín). MAXTOR, Valladolid, p. 291; y cfr. ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.*, VIII, 9.

²³⁰ PORTER, R., *Op. cit.*, p. 34.

contrahechos utilizándolos a modo de diversión. Durante la época medieval, los locos que no trabajaban como bufones domésticos, al servicio del castillo o convento, se convertían en vagabundos que recorrían las ciudades en compañía de otros personajes con deficiencias varias; ofreciendo al público toda serie de espectáculos bufonescos, a cambio de comida y alojamiento. En ellos se tocaban instrumentos y cantaban canciones, además de cuentos, romances o chascarrillos, en ocasiones escenificados e incluso acompañadas de animales como monos, perros, etc.²³¹.

El loco, es de suponer, en muchas de las ocasiones, se mostraba incapaz de desempeñar el papel de bufón, dada la cierta inestabilidad de su persona para desempeñar un oficio; no distinguiéndose del vagabundo holgazán y mendigo, hacia el que la sociedad le apartaba. La pobreza conformaba una masa homogénea, donde se entiende era difícil distinguir la figura del loco, siempre y cuando éste no llamase mucho la atención con escándalos o violencia. En las imágenes artísticas, el característico modo de representarlo, según se verá en el presente capítulo, no dejará lugar a dudas de cómo era vista e interpretada la locura desde el arte.

Según Foucault, este vagabundeo podía ser en ocasiones impuesto, consecuencia del destierro que las ciudades realizaban con sus locos molestos, alejándolos con los mercaderes ambulantes o peregrinos, cuando era posible, o dejándolos vagar en campos apartados de las ciudades. Además, se hizo frecuente, hacia finales del medievo y comienzos del Renacimiento, que en muchas ciudades de Europa y especialmente en Alemania, a través del Rin, los locos fuesen confiados a marineros; siendo alejados en sus barcos y abandonados en las ciudades en las que desembarcaban²³². Es probable que la existencia de estos barcos de locos, así como la obra de Brant en 1494, *Das Narrenschiffs* o *Stultifera navis* (*La nave de los necios*) dieran lugar a obras como el famoso cuadro de *El Bosco* con el mismo título (*fig. 65*)²³³. Esta nave donde viajan, viene a representar el camino de la vida y su errante y necio peregrinar hacia el fin de la misma, desembocando en el pecado e infierno, amén de la muerte misma²³⁴. La obra no muestra propiamente a unos locos del todo verdaderos, aunque tenga su correlato histórico, adquiriendo un componente alegórico que simboliza a la necia humanidad llena de vicios. El confinamiento como hecho real es ciertamente olvidado para pasar a convertirse en una crítica a la sociedad.

En el centro del cuadro, dos clérigos, ajenos a sus ocupaciones, y representando el poder eclesiástico, cantan secundados de algunos personajes toscos. En medio de ambos, cuelga el pan como alimento que da dios al pueblo y del que también se alimentan los descarriados²³⁵. Un

²³¹ GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 46 y ss.

²³² FOUCAULT, M.- 2002 (2ª edición, 6ª reimpresión), *Historia de la locura en la época clásica*. (Traducción: Juan José Utrilla). FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. BREVIARIOS, N° 191, vol. I, México [etc.], pp. 23 y ss.; RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.* pp. 65-66.

²³³ Véase FOUCAULT, M., *Op. cit.*, vol. I, p. 33; SIVRY, S. y MEYER, P.- 1998, *L'art et la folie*. SEXTANT BLEU. LES EMPÊCHEURS DE PENSER EN ROND, Paris, p. 78.

²³⁴ Véase Bozal, Valeriano. "Cómico, grotesco y mortal: El Bosco y Brueghel", en VV. AA.- 2004, *Historias mortales: La vida cotidiana en el arte*. GALAXIA GUTENBERG-CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona, pp. 165-166.

²³⁵ Sal. 14 (2-4).

árbol por el que un loco trepa, llevando lo que parece un pescado, sirve de mástil al barco donde, bajo la copa y entre ramas de avellano, ondea una bandera de media luna; y en lo alto, una máscara que algunos autores asocian con una calavera y la muerte²³⁶. En la nave, una improvisada mesa, con restos de un frugal banquete del que quedan algunas cerezas, nos hace reparar en cuencos que sostienen algunos personajes que disputan entre ellos, nadan en el agua, o la contemplan. Hemos de suponer que el contenido de los cuencos no es otro que el vino, pues se menciona como vicio, en varias ocasiones a lo largo del libro de Brant. Algunos autores aluden a la inmoralidad sexual, simbolizada en las cerezas y el avellano, siendo el árbol representado el de la ciencia. El más aislado de todos los personajes, encaramado en una rama seca, y bebiendo de un cuenco, se correspondería, de entre todos los personajes locos, con el modo particular de representar a la locura: dicho loco lleva una vestimenta de anchas mangas rematada por una caperuza con orejas y cascabeles, un faldón de tiras sueltas, además del característico cetro con cabeza de bufón, tal y como veremos más adelante, y siendo el personaje que más nos interesa, por ser el auténtico loco de entre los restantes representados²³⁷.



Fig. 65.- BOSCH, Hieronymus, *El Bosco. La nave de los locos*. París. Musée du Louvre. Entre 1490-1500.



Fig. 66.- DURERO, Alberto. (Atribución). BRANT, S. *La nave de los locos*. 1494.

Esta reresentación artística del loco es, para Lefebvre, la única donde se representa la dualidad de la locura tanto en sus aspectos negativos como positivos. Por un lado es el diferente y el que se equivoca, pero al

²³⁶ La luna ha estado siempre muy relacionada con la locura, de ahí los alunados o lunáticos, como veremos un ejemplo en el capítulo sexto en la imagen del rey Nabucodonosor. Véase PEÑALVER ALHAMBRA, L.- 1999, *Los monstruos de El Bosco: una estética de la figuración visionaria*. JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. ESTUDIOS DE ARTE, N° 13, Valladolid, pp. 107-108.

²³⁷ TERVARENT, G.- 2002, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*. (Traducción: José María Sousa Jiménez). SERBAL, Barcelona, p. 152; PEÑALVER ALHAMBRA, L., *Op. cit.*, pp. 105 y ss.

mismo tiempo y en un aspecto favorable, manifiesta que es el único cuerdo, convirtiéndose en un loco sabio, siendo el único que tiene la razón en su comportamiento al aislarse de los restantes locos²³⁸.

Gilman ha interpretado además, en este loco, al encontrarse aislado y recogido en sí mismo, el gesto del melancólico que será analizado también en el presente capítulo²³⁹.

Así menciona de esta obra Luis Peñalver, de la que reconoce su hecho histórico:

« No debe de extrañarnos, que a quien ha mostrado un indudable interés por los mutilados y los contrahechos, le atraigan también esos otros “ monstruos ” humanos que son los locos, no los locos ficticios o alegóricos sino los de carne y hueso, seres marginados y marginales, figuras del margen y del desequilibrio que constituían una amenaza permanente contra el orden social y racional de los hombres »²⁴⁰.



Fig. 67.- BOSCH, Hieronymus, *El Bosco*. *Concierto en el huevo*. Lille. Musée de Beaux- Arts. Mediados siglo XV.

La obra de Durero de la *fig. 66* representa una xilografía que se corresponde con el capítulo 48 de la obra de Brant, donde los locos, que representan a la clase artesana, han sido todos retratados con caperuza de dos orejas levantadas y cascabeles, semejando este alzamiento a las orejas de asno y la necedad que éstas representan²⁴¹.

²³⁸ LEFEBVRE, J.- 1968, *Les fols et la folie: étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*. LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, Paris, p. 20. Semejante apreciación recoge Nilda Guglielmi sobre esta obra, de cuyo loco de postura aislada y al margen de los acontecimientos, menciona que: « El tonto [loco] aparente es el hondamente sabio ». GUGLIELMI, N.- “ El status del loco y de la locura en el siglo XIII ”, 1998 (2ª edición), *Marginalidad en la Edad Media*. BIBLOS, Buenos Aires, véase en dicha obra nota 15 a pie de p., en pp. 150-151.

²³⁹ GILMAN, S. L.- 1982, *Seeing the insane*. UNIVERSITY OF NEBRASKA PRESS, New York, pp. 7-8 y 47.

²⁴⁰ Véase *Id.*, *Op. cit.*, p. 106.

²⁴¹ Observando el comienzo y algunos fragmentos de este capítulo podemos comprobar que pocos se salvan de ser tildados de locos, por su banal comportamiento: « Un barco de pasajeros navega ahora hacia aquí, está cargado de artesanos de todos los oficios y negocios, y cada cual lleva consigo su utillaje./ Ningun trabajo artesanal tiene ya su valor, todo está desbordado, sobrecargado; cada aprendiz quiere ser maestro, por eso hay hoy tantas artesanías/ Muchos se las dan de maestros sin haber aprendido nunca el oficio. El uno trabaja en perjuicio del otro (...) Todos van a ofrecer barato, pero no hay absolutamente ninguna garantía en el producto, pues se invierte poco en los costos y se hace todo deprisa y corriendo [...]. Bastantes navegan gustosos en esta nave, pues hay muchos buenos aprendices dentro, que tienen mucho trabajo y pocas ganancias, y se las liquidan fácilmente, pues se encuentran bien con la humedad del vino. Tienen pocas preocupaciones por el futuro (...) ». La obra tuvo numerosas ediciones a partir de su publicación, en las cuales hubo algunas variaciones en cuanto al número de xilografías sustituidas o añadidas, la mayoría de las cuales se atribuyen a Durero, y a otros maestros secundarios entre los que se encuentra el Maestro del Ritter von Turn, según una de las ediciones de la época en latín. Por Regales Serna sabemos que entre los restantes autores secundarios a Durero se encuentran el Maestro Haintz-Nar y el Maestro Gnad-her, además de otros cuya autoría se desconoce. Véase BRANT, S.- 1497, *Stultifera Navis*. (Traducción al latín: Jacobo Locher). JOHANNES BERGMANN, Basileae; siendo su versión española de ciento quince xilografías (la primera edición constaba de 112), la mayor parte de Durero, en: *Id.*- 1998, *La nave de los necios*. (Edición: Antonio Regales Serna). AKAL. GRANDES LIBROS, N° 2, Madrid, pp. 23, 41-43, 171-173, y nota a pie de p. n.º 555 de dicha obra. A partir de ahora, cuando se cite a Brant, nos estamos refiriendo a la edición de 1998.

El Bosco vuelve a representar a estos locos (fig. 67) de modo similar a como hiciera en la anterior imagen, aunque embarcados en una cáscara de huevo asentada en la tierra. Nuevamente, entre ellos, el componente musical en un libro de partituras abierto y ante el que tocan instrumentos o cantan. Vuelven a existir dos clérigos y personajes grotescos. El huevo, que pudiera simbolizar el germen de la vida y el continente del pensamiento, ahora es recipiente de lo absurdo. Están representados animales músicos como el mono y el burro, en semejanza con estos necios, además de ciertos objetos simbólicos que rodean el conjunto; que no dan, sino a entender, la vacuidad y lo absurdo del conjunto de la escena²⁴².

Locos bufones

« Traen truhanes vestidos/ de brocados y de seda;/ llámanlos locos perdidos;/ mas quien les da sus vestidos/ por cierto más loco queda... ».

MENDOZA, fray Íñigo de.- Siglo XV.

El personaje del bufón, artífice de la gracia y diversión, podía ser o no realmente un loco. Por lo general, en el oficio de bufón, era común se entremezclasen otras patologías, tales como el enanismo o la deficiencia mental. Dado que los calificativos de *loco* o *bufón*, eran usados indistintamente para designarlos, en ocasiones, pueden encontrarse dificultades para saber, si tales bufones, se correspondían en realidad con auténticos locos. En ciertas ocasiones, el retrato y la psique captados por el artista de estos bufones, resultan ser los mejores indicadores para distinguir entre estas deficiencias.

En la Antigua Grecia, era costumbre los días festivos, y en las plazas públicas, que gran variedad de bufones - entre los que no era difícil se encontrasen los enfermos mentales - ofrecieran su espectáculo a los transeúntes. Parte de estos bufones eran ambulantes, y ofrecían su espectáculo en las calles, esquinas y burladeros. Entre estos locos se entremezclaban titiriteros con sus polichinelas; y mimos actores que ofrecían pequeñas piezas teatrales. Los poderosos, como ya se comentó

²⁴² Analizando la simbología de animales y objetos de esta obra del Bosco diremos que Chevalier y Gheerbrant señalan que, de entre sus simbologías la tortuga camina por la tierra significa sabiduría y concentración, en ironía con la mente dispersa del necio que se evade del recto camino. La simbología de las aves pudieran significar las pulsiones psíquicas del hombre, simbolizando la lechuza la muerte. Aunque Revilla señala en las obras de Hieronymus Bosch, a la lechuza como « cerrazón intelectual, estupidez o cortedad ». El cesto de mimbre donde asoman las patas de un ave, el cántaro, la captura del pescado de la mano que asoma de la base del improvisado vehículo y los diminutos personajes que se encuentran a la sombra del huevo es probable simbolicen los primeros, el continente absurdo y uso inapropiado de las posesiones, y los segundos, cierto componente ctónico y de maldad. Otra imagen similar del mismo autor de locos músicos, lechuza, aves, cántaro, cesto, etc., aunque esta vez viajando por el mar en el interior de la concha de una almeja, de la que emergen estos locos, ya que, según Baltrusaitis, en la tradición iconográfica medieval, de « (...) estas conchas no emergen en general bellas diosas, sino figuras monstruosas y demonios »; además de la probable alusión hacia lo erótico que pueda tener la imagen de la concha. BOSCH, Hieronymus *El Bosco*, a partir de un grabado de COCK, Jerónimo. *Concierto en la almeja*. (s. l.). 1562. CIRLOT, J. E.- 2003 (7ª edición), *Diccionario de símbolos*. SIRUELA, Barcelona, p. 252 (a partir de esta página todas las obras citadas de CIRLOT, J. E. pertenecen a la obra *Diccionario...*); CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- *Op. cit.*, pp. 157, 332, 444 y 1008; BALTRUSAITIS, J.- 1987 (2ª edición), *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. (Traducción: José Luis Checa). CÁTEDRA. ENSAYOS DE ARTE, Madrid, pp. 61 y ss.; y REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 261 y 426.

anteriormente, siempre tuvieron entre sus acompañantes a estos locos, bufones en su séquito doméstico²⁴³.

En Roma, personajes grotescos acompañaban en sus victorias a los generales romanos. Sabemos que en esta época, existieron abundantes bufones, y muy variados en cuanto a su aspecto y función desempeñada (imitadores, cubileteros, prestidigitadores, charlatanes, actores herederos de la comedia griega, etc.). Poco podemos decir, sin embargo, de las patologías mentales de tales bufones, a quienes se describe como jorobados, mutilados o deformes; importando principalmente el aspecto grotesco y el que fueran esclavos o extranjeros; siendo indudable que entre ellos, debieron encontrarse los enfermos mentales²⁴⁴.

La Edad Media heredó de la época clásica el agrado hacia los bufones, que ahora van a existir en los castillos, conventos e iglesias, manteniéndose esta costumbre pese a las prohibiciones de los monarcas y eclesiásticos. La locura cobra así un gran protagonismo como medio de esparcimiento, dando lugar a una iconografía de la locura muy abundante. El papel del loco como bufón también cambia, pues de ser uno más dentro de un grupo muy variado, dedicados todos a un mismo fin de esparcimiento, ahora cobra el papel protagonista. Así, de entre los bufones, el más valorado fue el verdadero loco, cuyo lugar se situaba en importancia por encima del enano o de los animales de compañía; aunque se le prefería lo más deforme y contrahecho posible. El bufón que ofrecía sus espectáculos en plazas o espacios públicos, llegó incluso, en lugares como los Países Bajos, a constituirse en asociaciones²⁴⁵.



Fig. 68.- GRASSER, Erasmus. Loco entre rey y canceller. Innsbruck. Landesmuseum. 1480.



Fig. 69.- DURERO, Alberto. (Atribución). BRANT, S. La nave de los locos. Basilea. Kunsthalle. 1494.

²⁴³ GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 197 y ss.

²⁴⁴ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 200 y ss.

²⁴⁵ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 25, 27-28; MARIJNISSEN, R. H., " Bosch and Bruegel on human folly " en: VV. AA.- 1976, *Folie et déraison à la Renaissance: Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance*. UNIVERSITÉ DE BRUXELLES, Bruxelles, p. 42; LEVER, M.- 1983, *Le sceptre et la marotte: Histoire des fous de cour*. FAYARD, Paris, pp. 78 y ss.

Dice Gazeau de este personaje, única distracción en la tediosa vida de los primeros momentos del medievo: « En este aislamiento, el bufón que salta y pernea como un mono, que toca la zampoña, la trompeta y el rabel, que charla como una cotorra, que sabe de coro oraciones, versos, enigmas, cuentos alegres, viene a ser un personaje casi importante y necesario. Es el único que hace á veces

Hacia el siglo XIV, la figura del loco se convirtió en un título de oficio, y los candidatos dedicaban gran empeño en conseguirlo. No servía cualquiera, se buscaba a auténticos locos. El cargo pasaba de padres a hijos llegando existir verdaderas familias de locos, de un puesto que nunca permitían quedara vacante, sacando cuando eso ocurría la plaza a concurso. Además, Los locos bufones aprendían su oficio teniendo un maestro que les enseñaba las chanzas que luego habían de repetir, y recibían incluso su castigo cuando éstas no eran ejecutadas bien ante sus señores²⁴⁶.

Este arte del medievo nos muestra ya imágenes, en las que el bufón loco es fácilmente reconocible, gracias a unas características más o menos constantes en el vestir y ciertos atributos. Del siguiente modo lo recoge Biedermann:

« En la Edad Media, a los enfermos mentales se les llamaba “ locos ”, y debían llevar un traje distintivo, una bata y un gorro de bufón con cascabeles »²⁴⁷.

En la imagen de la *fig.68* puede verse a este loco bufón, ocupando un lugar entre las personas del rey y su canciller, observando el grupo el baile tradicional inglés *morris dance*. Su vestimenta se compone de una túnica, con capuchón de orejas y cascabeles. Debajo de ésta, parece



Fig. 70.- HUYS, Peter. *Bufón*, USA. Colección Privada. Hacia 1570.

resonar las risas en las salas del castillo ó al lado del lebel, del enano ó del esmerejón que la noble dama cuida por su mano y que le sirven de distracción y pasatiempo ». GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 27-28.

²⁴⁶ Llegaron a adquirir tanta importancia como acompañantes de los reyes, que en juegos de ajedrez del reinado de Carlomagno, junto a la figura del rey, se encontraban dos locos bufones que lo acompañaban.

Se buscaba que los locos fueran alegres. Es evidente que todos los enfermos mentales, en el caso de que estos fueran los escogidos como locos, no eran capaces de serlo, si pensamos en el caso de la depresión, y la gran variedad y grados de la enfermedad, pero parece que tampoco esto fuera muy importante mientras ejecutara aquello que se esperaba del loco. También es evidente que aunque la enfermedad mental es heredable, la locura no tenía por qué pasar a toda la descendencia. Véase *Id.*, *Op. cit.*, pp. 28, 64-65.

²⁴⁷ BIEDERMANN, H.- 1993, *Diccionario de símbolos*. (Traducción: Juan Godo Costa). PAIDÓS IBÉRICA, Barcelona, p. 276.

Existen muchas variantes de este atuendo discriminativo del loco, cuya imagen se remonta a la Antigüedad y termina de forjarse durante la Edad Media. Esta indumentaria, es heredera del mimo romano del mundo clásico, cuyo traje era de abigarrados colores. Otros atributos tales como las orejas de asno, la maza o el cetro se remontan a la comedia o tragedia antiguas. Aunque parece que el característico cetro de loco (*marotte* ó *mariotte*), no surge hasta la primera mitad del siglo XV, portador de una cabeza con capuchón y cascabeles. TIETZE-CONRAT, E.- 1957, *Dwarfs and jesters in art*. THE PAIDON PRESS, London, pp. 12-13 y 88-89; SÁNCHEZ ORTÍZ, A.- “ Los signos de la infamia ”, 1995, en *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (Tesis doctoral), vol. I, Madrid, pp. 381-382; TERVARENT, G., *Op. cit.*, p. 152; GUGLIELMI, N., *Op. cit.*, p. 155.

Según Guglielmi, la figura del tonto o necio se encontraba muy unida a la del loco, hasta el punto de adoptar el segundo la vestiduras del primero, que ya eran usadas en el teatro antiguo. *Ibidem*.



Fig. 71.- TALLER DEL MAESTRO BESANÇON, Jacques de. *Loco y rey*. Ms. lat. 774. París. Bibliothèque Nationale. Hacia 1498.

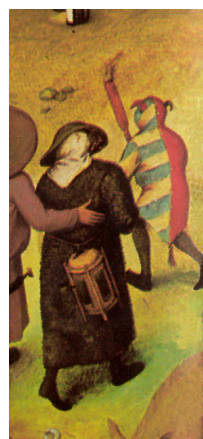


Fig. 72.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. (Detalle). Viena. Kunsthistorisches Museum. 1559.

llevar un traje rayado, pudiendo tener esta raya cierta connotación negativa, como se verá más adelante²⁴⁸.

Un bufón de aspecto semejante representa Durero unos años más tarde (*fig. 69*). Esta imagen ilustra uno de los poemas de la obra de Brant, *Del descarrío en los días festivos*. Durero representa a un necio tratando de persuadir a un buen ciudadano para convencerlo de faltar a sus obligaciones piadosas los días de guardar, atrayéndolo hacia francachelas y otros vicios. En realidad todas las xilografías de *La nave de los necios* de Brant representan este mismo tipo de loco, en el cual, suele variar la longitud de la capa que en ocasiones puede encontrarse encima de la rodilla²⁴⁹.

El bufón de la *fig. 70*, muestra la capa atada el cuello y un capuchón con orejas de asno, finalizado en una pequeña cresta o borde dentado. En otras ocasiones, este remate se corresponde con unos cascabeles. La locura o bufonería pretenden mostrarse bajo esta sonrisa de boca exageradamente abierta, y rostro parcialmente oculto bajo una mano. Esta pequeña cresta que semeja a la de un gallo, en las *figs. 69 o 70* se representa en lo que parecen cascabeles, o en tela, teniendo un carácter peyorativo²⁵⁰.

²⁴⁸ Pastoureau señala que, desde los textos bíblicos del Levítico y Deuteronomio se prohíbe el uso de diferentes materias textiles, como sean la mezcla de materias naturales y animales, lo que también ha sido interpretado, desde la iconografía medieval, como la advertencia de no llevar tejidos que entremezclasen en su materia textil, dos o más colores. El uso de estas prendas supone así, un distintivo que discrimina y rechaza al personaje del loco, transgresor de los órdenes moral y social. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 108; PASTOUREAU, M.- 2005, *Las vestiduras del diablo: Breve historia de las rayas en la indumentaria*. (Traducción: María Oliver y Albiol Sunyer). OCEANO, Barcelona, pp. 10-11, 26 y 91; SÁNCHEZ ORTÍZ, A., *Op. cit.*, p. 383; Le. (19, 19); y De. (22, 11).

²⁴⁹ BRANT, S., *Op. cit.*, pp. 50, y 287-288.

²⁵⁰ Tietze-Conrat recoge otras dos obras de bufones con postura semejante. La presente obra de Huys parece estar basada en un grabado de madera del siglo XV de VOGTHERR, Heinrich. Geisberg. Este mismo autor también indica otra obra semejante del primer cuarto del siglo XVII, de VISSCHER, Roemer. *Sinnepoppen* (Emblemas). Amsterdam.

Existen blasones heráldicos que representan el pescuezo de un gallo sobre un capuchón de loco de cierto tamaño, también con sus orejas de las que penden cascabeles, y flanqueado por dos niños desnudos que llevan grandes cetros de loco, con cabeza y gorro de bufón. Es probable que este gallo tenga cierta alusión con la provocación y bravuconería, asociadas a la figura del loco. Ejemplos de estas imágenes con el pescuezo de gallo los tenemos a finales del siglo XVI: VAN MANDER, KAREL *El Viejo. Blason heráldico*. Dibujo con inscripción: *Libet qui caret* (Agrada cuanto falta). Universidad de Leiden. Sala de las Pinturas. 1597; Siglo XVII: HONDIUS, Henricus *El Joven. Blason heráldico* (misma inscripción anterior). (s. l.). También a la Edad Media pertenecen dos esculturas en talla, pudiendo cada una recibir el nombre de: *Bufón real* (dos locos con traje y

La capucha con orejas, los cascabeles y el cetro, en otras ocasiones, acompañaban a un traje con mezcla de colores. Algunos ejemplos podemos verlos en las *figs.* 71-73. En las tres podemos ver diferentes modos de representar al loco, con traje llamativo y de colores vistosos, y llevando en su mano un cetro, una antorcha o una maza, simbolizando probablemente tal objeto, el mando o poder que ejerce la propia locura sobre su poseedor y quienes le rodean²⁵¹.

En la *fig.* 71, observamos a un rey en actitud orante, y a un bufón de mirada perdida y expresión ajena, de boca entreabierta y que muestra su lengua. Su llamativo traje rojo, naranja, azul y verde queda rematado por la capucha de orejas y su cetro de cabeza de loco. Por su mano, dirigida hacia el rey con un dedo levantado, puede parecer que le esté dando algún consejo que éste escucha devoto; como si del necio viniesen recomendaciones divinas.

Desde la *fig.* 72, un loco guía con una antorcha, a una pareja que camina tras él. Lleva un traje « partido » de capucha y orejas, siendo una mitad roja y la otra rayada a franjas verdes y amarillas; siendo éstos tres colores los más utilizados habitualmente para los trajes de los locos. En estas dos imágenes el loco parece dirigir o guiar a otros personajes que a él se confían.

La *fig.* 73 vuelve a mostrar este loco caracterizado de un modo llamativo por un vivo traje azul y amarillo del que penden varios cascabeles de gran tamaño, además de un calzado de un vivo color rojo. Se encuentra en el centro de una pequeña habitación adornada con molduras, y lleva un bastón sobre los hombros, así como una lechuza en una mano²⁵².

Sin embargo, Pastoureau menciona estos colores amarillo y verde, como los característicos de la locura, por haber sido los colores más frecuentes durante los siglos XIV y XV, de representar a los locos de la corte. Gazeau señala que, estos trajes rayados de tiras mitad verde, y mitad amarilla, eran ricamente adornados con cordones o borlas de ambos colores; siempre



Fig. 73.- Bufón de corte francesa, con capucha, cascabeles y porra. Ms. Harl 4380 folio I. Londres. British Library. 1411.

capucha, uno de ellos con orejas, y el otro con gorro terminado en cabeza de gallo; cada uno sostiene un objeto de largo mango, pudiendo ser un cucharón o una porra con cascabeles). Cornualles. Iglesia de St. Levan. GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 46 y 48; TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 6 y 85; y BIEDERMANN, H., *Op. cit.*, p. 206.

Acerca del carácter peyorativo de las vestimentas con estructuras dentadas o serradas, véase PASTOUREAU, M.- 2006, *Una historia simbólica en la Edad Media occidental*. (Traducción: Julia Bucci). KATZ, Buenos Aires, pp. 100-101.

²⁵¹ Pastoureau menciona este traje partido como semejante al rayado, siendo ambas modalidades combinadas por Brueghel en este loco de la antorcha. Véase PASTOUREAU, M., *Las vestiduras...*, p. 95.

²⁵² La lechuza podría simbolizar esta faceta dual que se le atribuye al loco, en su parte positiva, del conocimiento esotérico y sobrenatural - siendo esta ave conocida, como la acompañante de los adivinos -; y en su parte negativa, puede simbolizar la adversidad y el mal agüero, e indicando la necedad y estupidez, como ya señaláramos en la obra de BOSCH, Hieronymus, *El Bosco. Concierto en el huevo* (*fig.* 67). CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 633; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 261.

procurando que sobre el verde se destacase el amarillo y viceversa²⁵³.

Este traje abigarrado, dice Cirlot, refleja las « influencias múltiples e incoherentes a que se halla sometido »²⁵⁴.

Gazeau también señala en estos trajes de colores, que caracterizan a los locos, especialmente el de color verde, siendo en ocasiones sustituido por el rojo, como puede verse en las imágenes de la *fig. 76* y *lám. 5*. Parece que estos colores fueron usados hasta el siglo XVII. También hace este autor una distinción, en el modo de diferenciar a los locos de clase baja, de aquellos que alcanzaron cierta categoría al servicio de los poderosos. Parece que, en los primeros, estos trajes de locos se componían de remiendos y pedazos de tejidos, como correspondía al oficio de los titiriteros. Mientras, en los segundos, el traje de loco era más engalanado, y llevaban cetro de loco y cascabeles, ambos, de cierta calidad²⁵⁵.

Pero los locos no sólo son reconocibles por su traje de colores, o su cetro. El cascabel también puede ser indicio de la locura, como muestra la xilografía de la *fig. 75*. En este grabado, el loco, representado de perfil y con semblante serio, lleva un tocado y viste una capa. La



Fig. 74.- FOUQUET, Jean. *Martirio de Santa Apolonia*. (Detalle). Chantilly. Musée Condé. Hacia 1460.



Fig. 75.- El loco y su cascabel. LEVER, M. *Le sceptre et la marotte*. Siglo XVI.

Fig. 76.- STROBL, Bartolomeus. *La degollación de San Juan Bautista* (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1640.



²⁵³ El uso de estos dos colores lo explica relacionado con la devaluación de los mismos, pues el amarillo que no termina de ser oro, es un color sucio asociado a la traición, herejía, y goce, siendo el color de los judíos, prostitutas y criminales. El verde, desde siempre fue un color ambivalente, siendo por una parte asociado a valores positivos tales como la esperanza, pero por otra despreciado por ser asociado al diablo y el desorden.

Pastoureau menciona estas vestimentas del loco en el siglo XVI, siendo más escasas en el XVII, y desapareciendo en el XVIII. PASTOUREAU, M.- "Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert", 1986, *Figures et couleurs*. LÉOPARD D'OR, Paris, pp. 27 y ss.; *Íd.*, *Una historia simbólica...*, p. 133. BIEDERMANN, H., *Op. cit.*, pp. 30 y 476.

No hemos encontrado imágenes que podamos poner de ejemplo para corroborar estos datos acerca de estos dos colores resaltándose entre sí, tal y como señala Gazeau, aunque consideramos necesario añadirlos para señalar fuentes encontradas por otros autores. GAZEAU, A., *Op. cit.*, p. 54.

²⁵⁴ CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 287.

²⁵⁵ GAZEAU, A.; *Op. cit.*, pp. 48-49 y 51. Véase también GARCÍA-RODRÍGUEZ, J. M^a.- 1943, *La gracia en la locura: (Enamorados, locos y bufones)*. OLIMPO. BIBLIOTECA PRETÉRITO, Barcelona, pp. 94-98.

locura es indicada por el artista únicamente, mediante el atributo del cascabel, pues el loco viste un traje civil y resulta más difícil reconocerlo. Parece que, tanto la sociedad como los artistas, han reflejado la enfermedad de la locura, difícilmente detectable a simple vista, mediante objetos o ropajes tangibles. Todavía por esta época no se ha llegado a definir la locura como se la conoce hoy en día, y todavía se encuentra su causa en una intervención divina; lo que no quiere decir no se haya experimentado su parte terrorífica de componente mental. Resulta llamativo, como al loco cotidiano, a diferencia del literario o del mitológico, del que nos ocuparemos en la locura desde los mitos, no sea representado en actitudes agresivas o arrebatos violentos; y sí con el aspecto de un inofensivo y alegre bufón de cascabeles²⁵⁶.



Fig. 77.- Loco con perro parodiando la vestimenta de un obispo. Salterio de Luttrell. Ms. 42130 f. 84. Londres. British Library. Hacia 1340.



Fig. 78.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. El triunfo de la Muerte. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1562.

Otros autores, señalan también el color azul en estos trajes de locos, como es un ejemplo la *fig. 74*, perteneciente al *Libro de Horas* de Etienne Chevalier. En esta imagen, es representado un bufón con pantalón, calzado y capucha azules, además de vestido con una camisa blanca, y mostrando sus posaderas. Detrás de él, se observa un personaje oscuro y demoníaco, al que descubrimos al asomar una de sus patas terminadas en garras, entre las piernas del bufón²⁵⁷.

²⁵⁶ Beaulieu y Baylé recogen hacia mediados del siglo XV dos maneras de representar a los locos, que vienen a ser con el traje civil compuesto de capa y sombrero o tocado; y el traje partido de bufón, con gorro terminado en tres puntas. BEAULIEU, M. y BAYLÉ, J.- 1956, *Le costume en Bourgogne: De Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA FRANCE, Paris, p. 139.

²⁵⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 655.

Otras imágenes de locos bufones en la Edad Media, las encontramos en:

Siglo XII: En sillería, tres cabezas de bufón en un mismo sombrero y loco con cascabeles. Brie. Iglesia de Champeaux.

Siglo XIV: Tumba del loco Thévenin de Saint-Légier (bufón con túnica, casquete con borla y cetro). Senlis. Iglesia de San Mauricio; Loco en *Crónicas* de Froissart (vestido de amarillo y verde). Bibliothèque de Breslau.

Siglo XV: Figuras de obispo con capucha y fraile con orejas de asno y cetro. Paris. Iglesia des Mathurins; BOSCH, Hieronymus, El Bosco. *Cristo con la Cruz* (un loco desdentado y tocado con sombrero rojo de un único saliente amarillo, se encuentra a la derecha de Cristo entre un numeroso grupo de grotescos personajes). Gante. Musée des Beaux-Arts; *Breviario de Felipe el Bueno* (loco con traje amarillo y verde). Ms. n° 9511, folio 287 v°. Bruselas. Bibliothèque Royale; VAN EYCK, Jan. (Atribución). *Gonella* (bufón de la corte de Ferrara, vestido con un jubón a rayas amarillas y verdes, gorro rojo y capuchón vuelto con cascabel. Viena. Kuntshistorisches Museum; *Escena de jaleo organizada por una sociedad de bufones*. Xilografía. Caén. Bibliothèque Municipale. Colección C.



Figs. 79 y 80.-
BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*. *Visión del Mago Hermógenes*. (Detalle).
Madrid. Biblioteca Nacional. Mérida. 1565.

Pero los locos también pueden distinguirse por trajes no solamente partidos, sino tan llamativos como puedan ser los trajes a cuadros o rombos, como vemos en las *figs.* 77 y 78. La *fig.* 77 representa a un loco vestido con un traje teatral, parodiando a la figura de un obispo. Sabemos, por la descripción de Stella M. Newton, que este traje presenta un gran contraste, al ser sus cuadros rojos y azules. El hecho de ser el traje un damero, y su color parcialmente rojo, otorga al personaje que lo lleva de las connotaciones de desprecio que se otorga a ambos distintivos. Este improvisado obispo, se encuentra en la acción de sostener un pequeño aro, por el cual atraviesa un pequeño perro²⁵⁸.

Brueghel representa en la *fig.* 78 a un loco o bufón, diferenciándolo del resto de personajes por una levita romboidal roja y blanca, de capucha con orejas. En mitad de una escena caótica y de trifulca, éste abre su boca en un inesperado gesto de sorpresa, pretendiendo ocultarse bajo el largo mantel de una mesa.

En otra obra de este mismo autor, entre numerosos personajes grotescos, tenemos dos figuras que pueden calificarse de locos (*figs.* 79 y 80). Ambos están vestidos con un atuendo liso, y sin más elementos llamativos, que el característico capuchón de orejas. Uno y otro desempeñan la función de entretenimiento atribuida al loco, animando la algarabía de la escena con la música de sus instrumentos, así como con sus cabriolas.

En la imagen de la *lám.* 5, uno de los locos de Felipe III *el Bueno*, duque de Borgoña se pasea en medio de una fiesta; organizada con motivo de lucir trajes blancos fuera de lo corriente para la época. Con el pelo rapado, y en traje rojo, se convierte en el único personaje diferenciado del resto, incluida la persona del duque sentado a la mesa.

El que tenga la cabeza rapada tiene ciertas connotaciones negativas, de pérdida de poder sobre su persona y de servidumbre. También parece que, durante la Edad Media, tanto a los esclavos como a los condenados se les rapaba la cabeza.

Quétel. GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 70-71; SIVRY, S. y MEYER, P., *Op. cit.*, p. 81; y LEVER, M., *Op. cit.*, p. 99.

²⁵⁸ NEWTON, S. M.- 1980, *Fashion in the Age of the Black Prince: A study of the years 1340-1365*. BOYDELL PRESS, Suffolk, pp. 84-85. Véase también PASTOUREAU, M., "Formes et couleurs du désordre...", pp. 29-31; *Id.*, *Una historia simbólica* ..., pp. 221 y ss.



5.- ANÓNIMO, Escuela francesa. (Detalle). *El Jardín del amor en la corte de Felipe III el Bueno*. Borgoña. Musée de Versailles. Siglo XV.

El traje rojo, según hemos visto, mantiene sus connotaciones de discriminación al ser asociado, en su forma negativa, con las llamas del infierno y el Diablo. Otro elemento característico es la vara con la cual se abre camino. Este loco de corte es el único solitario y diferente en este grupo animado de jóvenes mujeres, gentilhombres, y servidumbre; todos igualados por el blanco, los pliegues de sus trajes, y los diferentes peinados o tocados, modas de épocas pasadas²⁵⁹.

En la *fig. 81* aparece representado un anciano bufón, de cuidado aspecto y mirada dulce y perdida. Tiene los brazos cruzados sobre el pecho escondiendo sus manos en lo que parece un tímido gesto, resultado de una complaciente inactividad. Éste parece inclinarse hacia delante con una servicial sonrisa. Sabemos que el traje que lleva es de color amarillo, según hemos visto, estrechamente ligado a la locura. Ante este retrato de loco, de gran naturalidad, bien pudiéramos encontrarnos, no ante un enfermo mental, sino ante un discapacitado intelectual²⁶⁰.



Fig. 81.- Obra flamenca o francesa. Loco. Viena. Gemäldegalerie. Siglo XV.

²⁵⁹ Foucault menciona como marca discriminativa del loco la tonsura de la cruz en el cráneo, que le permitía la hospitalidad cristiana allá donde fuere. Si nos remontamos a la Antigüedad, ya Galeno menciona, como parte de su tratamiento para la curación de la locura, el « rasuramiento del cráneo ». Ristich de Groote menciona, a partir de los escritos de Celso, la costumbre ya antigua de rapar la cabeza de los alienados y epilépticos.

LEVER, M., *Op. cit.*, pp. 121-123; BOUCHER, F.- 1967, *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. (Traducción: A. de P. de Kuhlmann Thomann). MONTANER Y SIMON, Barcelona, pp. 210; PASTOUREAU, M., *Una historia simbólica...*, pp. 221; DESLANDRES, Y.- “ Las libreas domésticas, los trajes discriminatorios ”, 1987 (2ª edición), *El traje, imagen del hombre*. (Traducción: Lola Gavarrón). TUSQUETS. LOS CINCO SENTIDOS, Barcelona, pp. 254-256; BIEDERMANN, H.; *Op. cit.*, p. 78; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 85; FOUCAULT, M., *Op. cit.*, vol. I, p. 100; GALENO, *Op. cit.*, III, 150; y RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, p. 23.

²⁶⁰ No se sabe la autoría de este cuadro, atribuido a Van Eyck, hipótesis rechazada por Panofsky, y defendida por Tietze-Conrat. También se baraja si este bufón pudo ser Gonella, loco del Cardenal Albergati. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 102.

Siglo XVI: VERONÈS, Paolo Caliarì. *Las bodas de Caná* (varios bufones, en centro y lateral de cuadro, además de enano). París. Musée du Louvre; HOLBEIN, Hans *El Joven*: Numerosos dibujos para la obra de Erasmo el *Elogio de la locura*; *Sembrador de bufones* (bufón con gran pañuelo donde tiene pequeños bufoncillos que esparce en la tierra), grabado en obra alemana, el *Schelmenzunft* (Corporación de los locos); DURERO, Alberto. *Dos bufones* (uno vestido con traje de capucha y orejas con cascabeles empuja un carrito donde un bufón de cierto sobrepeso y vestido con túnica, expulsa por la boca un bufoncillo con orejas y cascabeles). Pesth. Colección Esterhasy; *Mes de Abril* (loco con traje azul, rosa y amarillo y con cetro de cabeza de bufón). Flandes. *Breviario Grimani*. Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. 1.99, folio 4v; ENGEBRECHSZ, Cornelio. *Curación del leproso Naamán* (bufón de rostro grotesco, y camisa con capucha de orejas). Viena. Kunsthistorisches Museum; BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Fiesta popular o Kermesse en Hoboken* (un loco de camisa terminada en tiras, con capucha de orejas camina llevando de cada mano a un niño). Bruselas. Gabinete de Estampas. Bibliothèque Royale Albert I.

Siglo XVII: HONDIUS, Henricus *El Joven. Locos* (grabado con dos locos, que avanzan con las piernas flexionadas y adelantadas, el primero con el traje de loco, de orejas y cascabeles; el segundo tiene un cetro de loco a sus pies). Cornell. Olin Library; *Tres locos* (grabado de Hondius a partir de una obra de Brueghel). París. Bibliothèque Nationale. Colección C. Quétel; GOLTZIO o GOLTZIUS, Hendrik. *Bufón*. (s. l.); *Dos locos* (con traje partido rojo y amarillo, con capucha de orejas y cascabeles. Uno sujeta al otro representado boca y con las piernas en alto. Cada uno asoma su cabeza entre las piernas del otro, ambos mostrando sus posaderas). Dijon. Musée de la Vie Bourguignonne.

Locos en la bufonería palaciega

« Hace no muchos años que locos, dementes, oligofrénicos, psicópatas, endemoniados y embrujados eran confundidos en una sola persona y conducidos todos a una misma casa de orates. No hemos, pues, de extrañarnos que en el Archivo de Palacio consten enanos que no eran enanos, locos que no eran locos y simples que no eran simples ».

MORAGAS, J.- 1964, “ Los bufones de Velázquez ”.

Los verdaderos enfermos mentales o locos de palacio forman parte de una amplia bufonería palaciega, entre la que se halla una gran variedad de deficiencias físicas y psíquicas. Pérez Sánchez distingue entre los que destacan en su apariencia física como fenómenos, bien por su deformidad, o por cualquier otra anomalía física (sean un ejemplo la excesiva obesidad, o curiosidades como las mujeres barbudas); las anormalidades psíquicas (donde aparte de la locura, se encuentra la deficiencia intelectual); además de los enanos y bufones. Los enanos, de los que destaca su « malignidad vengativa », serán analizados ampliamente en el siguiente capítulo. Respecto de los de bufones, o locos fingidos, dice Sánchez Vidal:

« (...) que podían ser harto agudos y mordaces y se vencían más del lado del jugador, el pícaro o el truhán »²⁶¹.

Según Bouza « se llamaba bufón a quien fingía ser loco en palacio », y dentro de éstos se encontraban los improvisadores, repentistas y truhanes, herederos de los antiguos juglares. Dichos personajes constituían un auténtico oficio, no siendo locos verdaderos, sino bufones, hombres de placer o locos fingidos²⁶².

Bouza explica del siguiente modo la presencia de estos locos palaciegos:

« Parece que la costumbre de mantener locos en palacio se remontaba a la necesidad de tenerlos reclusos en fortalezas o castillos antes de que empezaran a surgir las primeras fundaciones dedicadas especialmente a su custodia. Aunque esto fuera así en un principio, su cotidiana presencia en la corte no

Obras de las que no ha sido posible localizar datación (s. f.): Bufón en blasón (cascabel y casquete). Cornualles. Iglesia de St. Mullion; *Asamblea de locos* (una gran multitud de locos, todos con traje de capucha y orejas con cascabel, juegan, tocan instrumento, se pelean o charlan unos con otros. Grabado a partir de la obra de Brueghel). París. Bibliothèque Nationale. Colección C. Quétel. GAZEAU, A.; *Op. cit.*, pp. 26, 45, 47, 50; *Folie et déraison à la Renaissance...* p. 42; BEAULIEU, M. y BAYLÉ, J., *Op. cit.*, p. 139; LEVER, M., *Op. cit.*, p. 59 y láminas.

²⁶¹ Véase Pérez Sánchez, Alfonso E., en VV. AA.- 1986, *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias: (A propósito del « Retrato de enano » de Juan van der Hamen): Exposición, Museo del Prado, 20 de Junio al 31 de Agosto de 1986*. AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO, Madrid, pp. 8 y ss.; y véase SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “ Bufones, titiriteros y gentes de placer ” en *Historias mortales: La vida cotidiana...*, p. 51.

²⁶² Bouza destaca algo que también hemos podido apreciar en la catalogación de Moreno Villa, quien da a entender el uso, en ocasiones inapropiado, de tales términos en escritos, inventarios y facturas, que designan la naturaleza bufonesca de alguno de éstos retratados. Sea un ejemplo, el calificar como hombre de placer, enano o loco a un personaje deficiente mental, lo que puede dar lugar a confusiones acerca del tipo deficiencia, o su ausencia, en el retratado.

Bouza menciona que el modo de distinguir a estos locos fingidos de los auténticos ha podido observarse en documentos legales como cartas de dotes o testamentos, acciones que no eran permitidas a personas faltas de juicio. BOUZA, F.- 1991, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. TEMAS DE HOY, Madrid, pp. 32 y ss.; y véase MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, p. 87.

tuvo que ver con su cuidado o su vigilancia, sino que fue consecuencia de la *fama de la locura* y de la aureola mítica con que ésta fue rodeada por el mundo bajomedieval y el humanista.

En teoría (...) no fue otra cosa que suponer que el rey oiría la verdad a través de los locos, cuya inocencia, a veces inspirada por Dios, los habría hecho inmunes a cualquier tipo de intereses particulares sin que, por ello, estuvieran reducidos al estado de los necios, éstos sí desterrados de palacio »²⁶³.

Dice también Bouza de la libertad del loco verdadero o fingido:

« (...) se supone que el loco “ puede hablar cuanto quisiere tanto a los emperadores, reyes como a cualquier otra persona sin recibir por ello heridas ni oír amenazas o palabras afrentosas, ni tiene necesidad para hacerse escuchar con atención de artificio alguno de retórico »²⁶⁴.

Moreno Villa, siguiendo a Menéndez Pidal, menciona los comienzos de la bufonería en España en el siglo VI, cuando el rey suevo de Galicia mantiene a un mimo llamado Mirón; o cuando el rey Teudis acoge como bufón a un falso loco y la historia termina en regicidio. Otro ejemplo lo encontramos en un loco fingido que entra en palacio como bufón, con la intención de vengar la muerte de la reina Amalasante. Menciona además este autor la evolución sufrida por este loco, durante la Edad Media percibido como un ser hostil y errabundo, siendo visto en el siglo XVI como alguien atrevido, insolente y sagaz; para terminar en el siglo XVII como un ser decadente y domesticado en abundante número, además de estrechamente vinculado a la vida palaciega²⁶⁵.

Según Bouza, la España de los siglos XVI y XVII abasteció de locos a las cortes europeas. Éstos eran escogidos y sacados de los asilos o casas de locos españolas, siendo este país pionero en tales instituciones, al haber creado el primer centro en Valencia, a principios del siglo XV²⁶⁶.

En estas imágenes acerca de locura que venimos analizando, consideramos necesario insistir en el hecho ya mencionado, de que muchos de los personajes tomados por locos de un modo generalizado, no son tales, sino retrasados o practicantes del oficio de bufón; aunque en la vida cotidiana y en el arte ambos han corrido la misma suerte del loco, y como tales han sido tratados. Es de entender cierta natural superioridad de quienes eran locos fingidos, pues su mente estaba más despierta y no sufría recaídas como el auténtico enfermo mental, que en



Fig. 82.- MORO, Antonio. *Pejerón, loco del conde de Benavente*. Madrid. Museo del Prado. 1544.

²⁶³ BOUZA, F., *Op. cit.*, p. 36.

²⁶⁴ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 38.

²⁶⁵ Véase MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, p. 23.

²⁶⁶ BOUZA, F., *Op. cit.*, pp. 50-51.

ocasiones era devuelto al manicomio cuando su enfermedad era más severa y su estado empeoraba²⁶⁷.

En el presente apartado, nos interesan aquellos que puedan tener alguna alteración psíquica, aunque entendemos, que pretender excluir a aquellos locos fingidos, de entre los verdaderos, resulta una tarea compleja y carente de sentido. No poseemos datos suficientes de cada representación para tal diagnóstico, y además sabemos que tanto unos como otros, son percibidos como locos, usándose a menudo indistintamente el término *loco* para designarlos.

Un ejemplo de estos bufones o truhanes llamados locos, lo tenemos en la obra de Antonio Moro (*fig. 82*), *Pejerón, loco del conde Benavente*. Al retratado se le describe como loco, aunque lo único que se percibe claramente es una hemiplejía, posiblemente más que suficiente para convertirlo en bufón; aunque ello no quita que pudiera además ser un loco real o fingido, siendo más probable que actuase como esto último.

Como hemipléjico lo describe también Bausá Arroyo, estimando a Moro como precursor de Velázquez, consecuencia de este retrato y de otros tantos de bufones y enanos:

« (...) Así parece indicarlo el brazo derecho colgante, la mano que sostiene los naipes en actitud de contractura (tan frecuente en estos enfermos tras la parálisis), una ligera atrofia de la pierna derecha, que se advierte a través de las vestiduras de gentilhomme que lleva, y aun un dejo de parálisis del facial. Sobre todo la manera de sujetar los naipes parece un hemipléjico contracturado »²⁶⁸.

Justi también menciona a este bufón en el inventario de Felipe II, no haciendo mención en su descripción a una hemiplejía o rasgo alguno de locura:

« Es un hombre de aspecto avejentado, torso enorme y piernas cortas, vestido con traje blanco de corte y naipes en la mano; los rasgos son rudos y hoscós, rústicos, la mirada irritada, la frente surcada por múltiples arrugas »²⁶⁹.

Velázquez representó con gran maestría tanto a los deformes enanos, como aquellos que, a pesar de su apariencia normal, tenían alteraciones mentales. La naturalidad representada en estos bufones deja una clara constancia, en ciertas ocasiones, de la insuficiencia mental de algunos de los retratados. Pese a ello, no queda tan clara esta deficiencia mental en personajes como los representados en las *figs. 83, 84 y 87-89*. Sin embargo, un buen ejemplo de esta insuficiencia mental lo tenemos en imágenes como las *figs. 85 y 86*²⁷⁰.

De la *fig. 83* conocida como *El Geógrafo*, se dice del personaje, llamado Pablo de Valladolid, que ha sido retratado como un filósofo señalando un globo terráqueo, en semejanza a ciertas representaciones de Demócrito.

²⁶⁷ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 39.

²⁶⁸ BAUSÁ ARROYO, J. M^a.- 1933, *La medicina en el Museo del Prado*. JAVIER MORATA, Madrid, pp. 49-50.

²⁶⁹ JUSTI, C.- 1999, *Velázquez y su siglo*. (Traducción: Jesús Espino Nuño). ISTMO. FUNDAMENTOS, N° 150, Madrid, pp. 621-622.

²⁷⁰ DIEGO, E. de, "Pintar al otro: retratos de lo diferente" en VV. AA.- 2004, *El retrato*. CÍRCULO DE LECTORES. GALAXIA GUTENBERG, Barcelona, p. 237.

Este bufón, representado de medio cuerpo y con aspecto sonriente, señala con descuido dicho globo mediante un gesto que, según Justi, es de sarcasmo²⁷¹.



Fig. 83.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El Geógrafo*. Rouen. Musée des Beaux Arts. Hacia 1628-1629.



Fig. 84.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Pablillo de Valladolid*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1632-37.

Esta expresión sonriente es señal también de locura, pues según nos recuerda Ripa, la risa guarda una gran relación con la locura:

« En cuanto a la risa, es indicio de Locura, según el dicho de Salomón »²⁷².

En *Pablillo de Valladolid* (fig. 84), el mismo personaje que representaba al Geógrafo, es nuevamente tomado como modelo por Velázquez para un retrato de cuerpo entero. El bufón, representado en actitud declamatoria, vestido de oscuro y con gorguera, ha sido también conocido como « el cómico », siendo retratado en un fondo neutro, sin más referencias que la propia sombra del personaje a sus pies. Este bufón es descrito por Bausá Arroyo como un deficiente mental y no un loco:

« Según observamos, entre los bufones solamente Pablillos de Valladolid parece un imbécil; al menos así lo indica su mirada

²⁷¹ Véanse BOUZA, F., *Op. cit.*, p. 38; Agustín Sánchez Vidal en *Historias mortales: La vida cotidiana...*, p. 50; y JUSTI, C., *Op. cit.*, pp. 628-629.

²⁷² RIPA, C.- 1987, *Iconología*. (Traducción: Juan Barja y Yago Barja). AKAL, vol. II, Madrid, p. 29; y cfr. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 100. Otras obras de este periodo del mismo autor: VELÁZQUEZ, Diego de Silva. (Atribución). *Manuel de Gante, hombre con vaso de vino* (loco de Felipe IV representado sonriendo y con una copa de vino en la mano). Museo de Toledo (Ohio). Moreno Villa ha sugerido que el personaje retratado en esta obra podría ser el mismo que el de *El Geógrafo*; aunque siguiendo a Julián Gallego en *Monstruos, enanos y bufones...*, también sabemos, que se ha supuesto que este personaje podría no ser Gante, sino Estebanillo González. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 100; MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 97 y ss.; *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 19.

vaga, labio inferior grueso y péndulo, barba rala y su inexpressión, a pesar de la actitud declamatoria que parece adoptar »²⁷³.

Pérez Sánchez también incluye a *Pablillo de Valladolid* dentro de la categoría de los « “ bobos ”, “ simples ” o “ locos ” », junto con otros personajes como *El bufón Calabacillas* o *Francisco Lezcano*²⁷⁴.

Justi describe de un modo magistral a este personaje que con su sólo gesto provoca hilaridad:

« La figura está de pie sobre un fondo gris claro totalmente vacío (con excepción de la sombra de las piernas), con traje negro de corte, pintada sólo con negro, blanco y marrón. Por el gesto se le puede tomar por un actor. Parece que ha salido al primer plano del escenario; allí está con las piernas separadas, la capa ceñida al cuerpo y colocada sobre el hombro izquierdo (...). Tiene la mano derecha a medio abrir, un poco hacia abajo, como furtiva, como si insinuase algo al público, quizá a costa de una persona respetable que está en esa dirección. Postura, gesto y rostro le van bien al éxito, sin duda restallante, de las grotescas palabras que han salido de este rostro seco y simple. Una cabeza que provoca risas, de frente estrecha y retraída, pómulos marcados, labios gruesos, barbilla huidiza, cejas gruesas, pestañas, perilla corta, como roída por las polillas. Las manos, con las que habla, están modeladas con esmero y un detalle extraordinarios »²⁷⁵.



Fig. 85.- VELÁZQUEZ,
Diego de Silva.
Calabacillas. Cleveland.
Museum of Art. Hacia
1626-1632.



Fig. 86.- VELÁZQUEZ, Diego
de Silva. *El bufón Calabacillas*
(*Bobo de Coria*). Madrid. Museo
del Prado. Hacia 1637-1639.

²⁷³ Recogemos el comentario de este autor, pese a no compartir su generalización en cuanto a que éste personaje es el único retratado con « anomalías mentales », existiendo otros bufones en semejante o igual condición, y también retratados por Velázquez como bufones de corte, tal y como tratamos a continuación en figuras como *Calabacillas*, o *Francisco Lezcano* (éste último analizado en el siguiente capítulo, *Enanismo como realidad*). BAUSÁ ARROYO, J. M^a, *Op. cit.*, p. 26.

²⁷⁴ Pérez Sánchez, Alfonso E. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 10.

²⁷⁵ Justi menciona también otros retratos de este personaje, en 1665, pertenecientes a la colección del marqués de Leganes, de los que no poseemos más datos que precisen la autoría de tales obras o su localización. JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 628.

Calabacillas, de quien se dice es llamado erróneamente el *Bobo de Coria*, ha sido representado en dos ocasiones por Velázquez (figs. 85 y 86). En el inventario realizado por Moreno Villa aparece como un enano, pensamos que por el enorme asiento plegable situado a su izquierda. Así también lo recoge Justi, aunque este dato ha sido desmentido con posterioridad por Pérez Sánchez, quien considera que el bufón no sólo no es enano, sino además tiene cierta altura. Este bufón, calificado también como truhán por Moreno Villa, no sería un loco verdadero ni fingido, sino un discapacitado intelectual; denominación esta última en la que suelen coincidir los diferentes autores, exceptuando Moreno Villa que nada menciona al respecto²⁷⁶.



Fig. 87.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El bufón llamado don Juan de Austria*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1636-1640.

En la imagen de la *fig. 85 Calabacillas* se encuentra de pie y elegantemente vestido, sosteniendo una figurilla en una mano, y un molinillo de papel, siendo este último un atributo característico de la locura, y simbolizando ambos el carácter pueril del personaje²⁷⁷.

La expresión de este bufón, en especial en su retrato posterior en el tiempo (*fig. 86*), acusa un mayor envejecimiento del personaje y permite percibir con mayor claridad la insuficiencia mental de este personaje, dado que es un retrato sentado y mucho más cercano al espectador. Justi describe del siguiente modo a este bufón de Velázquez:

« El Bobo de Coria, todo vestido de verde, es una espantosa imagen de la idiotez y de su sonrisa vacía. Está acurrucado en el suelo, con la pierna izquierda recogida sobre la capa; la rodilla derecha está en lo alto y en ella descansa la mano izquierda, cuya palma golpea con el puño, como muestra de su júbilo (...) porque está siendo retratado. A ambos lados hay calabazas (...) se trata del truhán Calabazas o Calabacillas (...) también llamado Juan de Cárdenas y Calabazas. Delante de él hay un jarro. El rostro estrábico y sardónico, echado hacia delante, se asienta sobre un ancho cuello de encaje. Se ve que no puede vestirse por sí mismo »²⁷⁸.

El bufón llamado *don Juan de Austria* (*fig. 87*) ostenta tal título a modo de sobrenombre, al haber sido seguramente protegido por dicho soberano, hijo bastardo de Carlos V, y vencedor en la batalla de Lepanto; siendo desconocido realmente el nombre de dicho bufón. Éste, ha sido catalogado por Moreno Villa como un « hombre de placer », y como tal lo recoge Justi situándolo entre los truhanes o locos fingidos. Este bufón de

²⁷⁶ En su catalogación Moreno Villa recoge a este personaje de nombre *Juan Calabazas* o también *Calabacillas*, de enano y truhán. Véanse MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, p. 85; JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 638; *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 20; y MORAGAS, J.- 1964, « Los bufones de Velázquez », *ROCAS, MEDICINA E HISTORIA*, IV, Nov.-Dic., p. 13.

²⁷⁷ Véanse REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 137; y RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 28.

²⁷⁸ JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 638. Bausá lo califica de « idiota » en su mirada, actitud y ojos estrábicos. Véase BAUSÁ ARROYO, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 34-35.

aspecto retraído viste con ropa lujosa cual si fuera un príncipe: con jubón y capa negra de terciopelo, sobre un traje rojo carmesí de aspecto ya algo raído. Detrás del bufón, Velázquez esboza una batalla naval sugiriendo la victoria ganada por el príncipe, y cuyo sobrenombre ostenta el bufón.

Mena Marqués ha referido que la locura del bufón vendría insinuada por este acto belicoso parodiado por el bufón, en cuya mano ostenta un bastón de mando mientras asegura la empuñadura de una espada con su mano izquierda. También quedaría reflejada la locura en el variado grupo de elementos bélicos esparcidos de modo desordenado a sus pies (yelmo, balas, fusil, etc.), en contraste con la figura apocada del bufón²⁷⁹.

Moragas alude también a un deficiente desarrollo de la inteligencia en este personaje, al que tilda de « oligofrénico »²⁸⁰.

Con el retratado anterior hace pareja *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia* (fig. 88), en alusión al corsario turco Barbarroja, vencido en la batalla de Lepanto. Moreno Villa califica a este bufón como « hombre de placer ». En dicha imagen, obra inconclusa de Velázquez, este truhán o loco fingido es representado con un aspecto feroz, en consonancia con su sobrenombre, *Barbarroja*. Vestido con una túnica morisca de color rojo y cuello de encaje, lleva una capa blanca recogida sobre uno de sus hombros, y elegantes botas del color de la túnica. El gorro que lleva, sin embargo, no se corresponde con la vestimenta de un corsario, siendo más semejante al de loco por su forma cónica rematada en borla. Justi menciona también que este personaje actuó en ocasiones como un torero, pudiendo haber sido también representado en esta obra como tal, ya que²⁸¹:

« Tiene la capa doblada sobre el hombro izquierdo conforme a las reglas del arte, de modo que el cuerpo queda libre, y sostiene la espada como esperando un ataque, con la vaina en la mano



Fig. 88.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1637-1640.

²⁷⁹ Véanse MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 68-69; JUSTI, C., *Op. cit.*, pp. 630-631; y Gallego, J. y Mena Marqués, M. B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, pp. 20-21.

²⁸⁰ Otros bufones de Velázquez, locos verdaderos o fingidos, son los siguientes: *Cárdenas, el bufón torero* y *Ochoa, el portero* (ambos retratos perdidos, del segundo existe copia. Bruselas. Colección de la reina Fabiola). Madrid. Museo del Prado; *Menipo* (envuelto en una capa, con barba cana y sombrero, hay libros a sus pies). Madrid. Museo del Prado; y *Esopo* (hombre canoso, de aspecto melancólico y ojos hundidos, se envuelve en una túnica abierta sobre el pecho en la que introduce una de sus manos, la otra sostiene un libro). Madrid. Museo del Prado. MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 12; *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 83; JUSTI, C., *Op. cit.*, pp. 629-630; y MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, p. 88.

²⁸¹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 124-125; Gallego, J. y Mena Marqués, M. B., en *Monstruos, enanos y bufones...*, pp. 21 y 86; MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 12; y JUSTI, C., *Op. cit.*, pp. 639-640.

izquierda. Su mirada es amenazadora, como si los ojos siguiesen al toro »²⁸².

El bufón retratado por Carreño, *Francisco Bazán* (fig. 89), también conocido como *Ánima del Purgatorio* por la creencia del bufón de estar en dicho lugar, fue sacado de una casa de locos de Zaragoza. Este bufón estuvo a partir de 1679 en la corte de Carlos II, y según Bouza, se convirtió gracias a su increíble memoria, en espía de las acciones del rey. En los inventarios se le describe como « hombre de placer, con un memorial en la mano ». Así es como aparece en el retrato de Carreño: de cuerpo entero, con un traje humilde de color oscuro y cuello blanco, y en un espacio inconcreto, como situara Velázquez a *Pablillo*. La actitud de este loco es suplicante, con cabeza y cuerpo inclinados hacia delante, mirada triste, y dando un paso al frente, a la vez que extiende su brazo hacia delante con el memorial en la mano. Su rostro tiene el aspecto compungido de quien reza suplicando, destacándose en su cuerpo el movimiento vacilante y en vaivén²⁸³.



Fig. 89.- CARREÑO DE MIRANDA, Juan. *El bufón Francisco Bazán*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1684-1685.

²⁸² *Id.*, *Op. cit.*, p. 630. Justi menciona un grabado de atribución dudosa a Goya sobre este bufón, obra que sin embargo se cree atribuida a Carreño. (s. 1.).

²⁸³ Existe otro retrato de este bufón en el siglo XVII: HERRERA, Francisco, *El Mozo o El Joven* (el bufón se encuentra en el bosque en compañía de un perro, un negro y varios enanos). Madrid. Museo del Prado. Cfr. MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, p. 77; BOUZA, F., *Op. cit.*, p. 39; Mena Marqués, M. B., *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 112; y PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.- 1975, *Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña: exposición gran motivo del III centenario de su muerte, Museo de Bellas Artes de Asturias octubre/noviembre, 1975*. MERCANTIL, (s. 1.) (Oviedo?), p. 32.

Sobre locos de corte pertenecientes a la Antigüedad tenemos un ejemplo en las siguientes imágenes: Siglo XV: *Salomón y su loco Marcolfo* (un loco con bastón se encuentra junto al rey con su cetro). Grabado a partir de un manuscrito en GAZEAU, A., *Los bufones*.

Siglo XVI: HOPFER, Daniel. *Bolicana y Marcolfo* (los dos locos se dan la mano, Bolicana lleva una corona de hojas y un collar de cadenas, y Marcolfo un nido con su pájaro por sombrero, además de un collar de cencerros. (s. 1.).

Otras obras de bufones de corte las encontramos en:

Siglo XVI: Tietze-Conrat señala unos veinte retratos entre bufones y bufonas, del archiduque Fernando de Tirol, ahora en Viena, Kunsthistorisches Museum. Sabemos que uno de los retratos menciona a una familia de bufones que padecía la dolencia de piel que cubre todo el cuerpo de vello; pero desconocemos cuántos locos existían entre estos bufones; COSSA, Francesco del. *El bufón Scoccola*. Ferrara. Palazzo Schifanoja. Véase TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 62, 104.

Siglo XVI: *Triboulet el Segundo* (bufón de Luis II y de Francisco I, llamado así para diferenciarlo de un bufón enano del mismo nombre del que trataremos en el siguiente capítulo). Chantilly. Musée Condé. Por lo que menciona Gazeau de los historiadores que se refieren a este bufón, es probable que este loco no sea sino un grave retrasado mental; “*Borrachina*” de Margarita de Austria (bufona de ojos extraviados y vaso en la mano). Arras. Musée des Beaux Arts; MIELICH, Hans. *El bufón de corte Mertel* (retrato de medio cuerpo de un bufón ricamente vestido con joyas y sombrero de gran pluma. Un león domesticado, posiblemente acompañante en las representaciones del bufón, asoma a sus espaldas, apoyando las zarpas sobre los hombros y asomando su cabeza. Detrás de ambos, la inscripción *morio* - loco -). Munich. Alte Pinakothek; ANÓNIMO alemán. *Gabele* (también llamado Gabriel Frank, retrato de tres cuartos, lujosamente vestido con traje, capa y sombrero partido de dos colores. Fue el bufón consejero del archiduque Fernando de Tirol). Viena. Gemäldegalerie. Viena. Kunsthistorisches Museum; Enrique VIII acompañado de su bufón. Miniatura en salterio. Londres. British Museum; CLOUET, Jean. *Thonin* (bufón de Enrique II, Francisco II y Carlos IX) y *Greffier de Lorris* (bufón de Enrique IV). Ambas obras en la Colección Hervard; De la escuela de Clouet, *Triboulet el Segundo, loco de Francisco I* (dibujo de busto). Chantilly. Musée Condé; Tres obras de: HOLBEIN, Hans *El Joven*. Enrique VIII acompañado de su bufón Will Summers. Londres. Sociedad de Anticuarios; Will Summers (en ambas vestido de bufón, y cuerno en la mano). (s. 1.); *Maturina la loca* (bufona de Enrique IV, representada con falda y corpiño de la época, sombrero de plumas, gorguera, espada y pañuelo) (s. 1.); SÁNCHEZ COELLO, Alonso. *Morata* (loco sentado en el campo y leyendo un libro con

Fiesta de los locos

Durante la Edad Media cobraron fama una serie de festejos conocidos como la *Fiesta de los locos*, donde se elegía a un « obispo de los locos » o « abad de la sinrazón » para officiar una peculiar misa dentro de un acto festivo. Según Lucotte du Tilliot, esta fiesta deriva de la Saturnalia romana, celebrada durante los últimos días del año, aunque con el paso del tiempo esta tradición pagana pasó a formar parte del culto religioso dentro de las iglesias.

La *Fiesta de los locos* pervivió al adaptarse las celebraciones paganas al catolicismo. Si en las fiestas paganas, los esclavos comían a la mesa con sus amos llevando los vestidos de éstos, a partir de entonces comienzan a tener lugar mayores excesos, en épocas como Navidad, Epifanía, y en especial en Año Nuevo. Según

Gazeau, esta fiesta se celebraba de la siguiente manera:

« En las iglesias catedrales se elegía un obispo ó un arzobispo de locos, cuya consagración se solemnizaba con mil bufonadas. Después oficiaban de pontifical los elegidos y daban la bendición pública, con la mitra en la cabeza, y el báculo y la cruz en las manos. Y todavía, en las iglesias que dependían inmediatamente de la Santa Sede, se nombraba un papa de los locos (*abbas fatuorum ó stultorum*) en muchas abadías. Al lado del obispo, del papa y del abad, un clérigo licenciado, con máscara y en traje de mujer ó de teatro, bailaba en el coro, cantaba canciones más que libres, comía morcilla ó salchichón en el mismo altar al lado del celebrante, jugaba á los dados ó la baraja, ó echaba en el incensario

pedazos de zapatos viejos para producir mal olor. Después de la misa el clérigo profano, corría y saltaba en la iglesia, se despojaba



Fig. 90.- El obispo de los locos. MILLIN, Aubin Louis. *Antiquités nationales*. Corbeil-Essonnes. Iglesia de Saint-Spire. Siglo XV.



Fig. 91.- Medalla del arzobispo de los inocentes. Amiens. Parroquia de San Fermín. (s. f.)

anteojos, a sus pies tiene más libros y un conejo. (s. l.); Del mismo autor es otra obra: *Martín de Aguas* (retrato de cuerpo entero con gabán y montera). Desaparecido; del mismo loco otro retrato anónimo donde éste se encuentra acompañado de un niño, un negro y otros dos locos). (s. l.); Anónimo. *Pedro de Santorbas* (truhán de Carlos V, vestido de negro y con palo en mano derecha). (s. l.); Anónimo. *Miguel de Antona* (en cuadro de *Noli me tangere*). Iglesia del Escorial. Entre finales siglo XVI y principios del XVII: *Catalina la portuguesa o Catalina la loca* (retrato de media figura con manto blanco y sonajero en la mano). (s. l.). Siglo XVII: Anónimo. *Angely* (bufón de Luis XIV). (s. l.); Anónimo. *La niña encrespada* (retrato con dos rosas en la mano derecha). (s. l.); Anónimo. *Rollizo*, *Diego Vázquez* (bufón retratado en varias ocasiones, en una de ellas con el gigante BILADONS; en otra con un pájaro en la mano. No conservados; CARREÑO DE MIRANDA, Juan (taller de). *José de Alvarado* (loco con perro). (s. l.). Siglo XVIII: Del bufón Fröichlich, un grabado y tres porcelanas: BOETIUS, Christian Friedrich. *Joseph Frochlich*. (s. l.); KIRCHNER, Gottlob. (Atribución). *El bufón Frochlich* (busto de porcelana, ropa propia de la época y lujosamente ataviada). (s. l.); KÄNDLER'S, Johann Joachim. *El bufón administrador de correos Schmiedel* (busto de rostro ceñudo y grotesco, de sombrero cónico y traje con gorguera). (s. l.). TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 54, 72, 102, 109; CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Op. cit.*, p. 45; GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 46-47, 58, 89-90, 103-104 y 167; LEVER, M., *Op. cit.*, p. 247; y MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 60, 62, 90, 118-119, 121, 139, 142, 156, 159-160.

enteramente de sus vestidos, y luego arrastrado por calles y plazas en carros llenos de basura, se complacía en arrojar inmundicias al populacho que lo rodeaba. Con frecuencia los seglares más libertinos se unían al clérigo para representar algunos personajes de locos, vestidos con traje de monje ó de monja »²⁸⁴.

Heers resalta la importancia de tener en cuenta que, en estas fiestas, su origen no era ensalzar al loco ni a la locura. También señala que la proximidad de esta fiesta con otras cristianas, como la de los Santos Inocentes o la del Niño, han podido dar lugar a ciertas confusiones erróneas sobre un origen común de todas estas celebraciones, cuando en realidad proceden de cultos bastante diferenciados y de muy distinto origen²⁸⁵.

En las imágenes de las *figs. 90-94* podemos ver varias representaciones relacionadas con la *Fiesta de los locos*. En la imagen de la *fig. 90* tenemos un grabado a partir de una escultura representando a un obispo de los locos, arrodillado, y en la postura de bendecir con una mano alzada de tres dedos estirados y el resto flexionados; además de vestido con toga, mitra y portando el característico cetro con cabeza de loco. En este cetro podemos observar que la cabeza de loco tiene un gorro con orejas y una gran mueca burlona bajo una gran nariz aguileña.

Las imágenes de las *figs. 91 y 92* se corresponden con sendos medallones en plomo, donde una serie de personajes tocados con diferentes gorros aluden a dicha fiesta. En la *fig. 91* dos personajes aparecen cogidos de una mano, asegurando uno con su mano izquierda la mano derecha del otro, y adelantando las piernas en lo que pudiera ser un tipo de baile en el que dieran vueltas. Uno de ellos, llevando traje partido de loco y gorro tricornio con cascabeles, aparece inclinado hacia

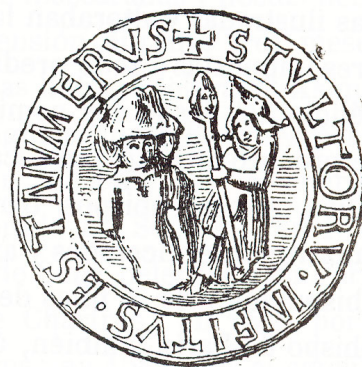


Fig. 92.- Medalla del papa de los locos. GAZEAU. *Los bufones*. (s. f.).

²⁸⁴ Lo curioso de toda esta fiesta es, que pese a recibir prohibiciones por parte de la Iglesia, sea un ejemplo San Agustín, quien también encontraba sus adeptos dentro de los propios eclesiásticos. Cfr. LUCOTTE DU TILLIOT, J. B.- 1741, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Foux, qui se faisoit autrefois dans plusieurs Eglises*. [s. n.], Lausane, pp. 5 y ss.; y GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 32 y ss.

²⁸⁵ Según Frazer acerca de la Saturnalia: « Este festival famoso recaía en diciembre, el último del mes del calendario romano, (...) su objeto era conmemorar el feliz reinado de Saturno, dios de la siembra (...) comilonas, borracheras, y toda loca búsqueda de placer son los rasgos que en nuestra creencia señalaron especialmente este carnaval de la Antigüedad, que duraba siete días y se celebraba en las casas, calles y plazas públicas de la antigua Roma ». Huizinga recoge que incluso, en ocasiones, esta fiesta podía ser considerada tan sagrada como las propias del culto cristiano. Véanse LUCOTTE DU TILLIOT, J. B., *Op. cit.*, pp. 5 y ss. FRAZER, J. G.- 2005 (13ª edición), *La rama dorada: Magia y religión*. (Traducción: Elizabeth y Tadeo I. Campuzano). FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México, pp. 657-658 y 661; HUIZINGA, J.- 2005 (4ª reimpresión), *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. (Versión: José Gaos y traducción: Alejandro Rodríguez de la Peña). ALIANZA. ENSAYO, N° 38, Madrid, p. 203; CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 400; GAZEAU, A., *Op. cit.*, p. 35; y HEERS, J.- 1988, *Carnavales y fiestas de locos*. (Traducción: Xavier Riu i Camps). EDICIONS 62, Barcelona, pp. 91 y ss. Según Mitre Fernández: « Dentro de la cultura popular, las "fiestas de locos", de origen complejo y de fecha de celebración variable (del 26 de diciembre, al 1 de enero) suponen un desahogo colectivo, tolerado por las autoridades. Ello implicaba una suerte de fiesta al revés en la que se invertía la jerarquía y se imponía la sátira contra las costumbres y los usos del momento ». MITRE FERNÁNDEZ, E.- 2004, *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste, muerte*. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL. HISTORIA Y SOCIEDAD, N° 107, Valladolid, p. 77.



Fig. 93.- *La Mère Folie (La Madre Locura).*
LUCOTTE DU TILLIOT, J. B. *Memoires pour*
servir à l'histoire de la Fête des Foux...
Siglo XVIII.



Fig. 94.- *Loco en misericordia.*
Bélgica. Iglesia de Diest.
Siglo XV.

atrás, siendo sostenido por el segundo personaje, cuyo único atributo destacable es el gorro cónico. En la *fig. 92* varios personajes en actitud más reposada son: un hombre alto y delgado, con un gorro de bufón y cetro de loco, y otras figuras algo más bajas de dos robustas mujeres con anchos gorros cónicos. Una de ellas, prácticamente oculta por la espalda de la primera representada de frente, es representada apenas de perfil y en aparente charla con el hombre vestido de loco. En el reverso de cada una de estas medallas es representado el arzobispo o papa de los locos: en la *fig. 91* llevando una larga cruz y junto a un loco con su cetro y un grupo de personas; y en la *fig. 92* en solitario, con su mitra y una gran cruz hasta el suelo, en el acto de bendecir levantando los tres dedos de su mano derecha.

La imagen de la *fig. 93*, extraída de la obra de Lucotte du Tilliot, representa la imagen de un sello de cera roja utilizado según Lever, en las cartas de Enrique III duque de Borbón. Alrededor del sello se encuentra la inscripción: *stultorum plena sunt omnia* (la locura completa lo es todo). En este sello la Locura es representada como una mujer entronizada y vestida con elegante traje y sombrero de los que penden cascabeles. Tiene además, en una de sus manos, lo que parecen varios cetros sin cabeza de loco, y en la otra, un cetro con su cabeza y gorro de bufón. A su alrededor en el suelo hay esparcidos varios de estos cetros, algunos de ellos asomando las cabezas con gorro de bufón por encima de la tierra cual si hubieran sido plantados en ella²⁸⁶.

²⁸⁶ Siguiendo a Lever, en una edición publicada por Lucotte du Tilliot en Ámsterdam, en 1743, *Memoires pour servir à l'histoire de la Fête des Fous...*, en "Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde", se encuentran varios grabados donde se representan locos. Entre ellos, destacamos otra imagen semejante a la *fig. 93*. Se trata de una loca entronizada y con un cetro, inscrita en un marco circular en el que reza: *Numerus stultorum Infinitus est* (El número de locos es infinito). Debajo, y sobre una peana - con la inscripción de "1482" -, y levantado por un fino capitel y columna, se sostiene un nido entre unas ramas. Algunos pequeños locos con capucha de tres cuernos están fuera o se asoman desde dentro del nido. Uno de ellos, presidiendo al conjunto, sostiene una copa y un cántaro. Lleva un gorro de dos orejas y una pequeña capa de picos. De su

La imagen de la *fig. 94* representa al personaje característico en las *Fiestas de locos* medievales. Este grabado, perteneciente a una misericordia del siglo XV, viste un traje de caperuza de largas orejas adornado con hileras de cascabeles. Lleva además, en su mano izquierda, los atributos del cetro de loco con un espejo, símbolo de vanidad; y en la derecha un pequeño pedrusco simbolizando a la piedra de la locura²⁸⁷.

Locura como tristeza o melancolía

La melancolía fue relacionada desde la medicina en el mundo antiguo, con un aumento en el cuerpo del humor melancólico o amarillo. Desde la filosofía, Aristóteles estableció la idea de la melancolía, o del temperamento dominado por la bilis negra, como signo de inteligencia y sabiduría. Aunque paulatinamente, y a medida que se afianzaba la teoría de los humores de Galeno, estas ideas sobre el temperamento melancólico fueron quedándose de lado y siendo despreciadas²⁸⁸.

Con la melancolía ha sido relacionado Saturno, por ser considerado el planeta melancólico o negro, color también de la bilis negra a la cual se atribuyó durante siglos ser causante de la locura. La asociación del color negro con dicho planeta fue establecida en el siglo XI por los astrólogos árabes, quienes relacionaron los humores con las influencias de las estrellas. En las representaciones artísticas sobre la melancolía y el ser melancólico, han sido reunidas de manera simbólica todas las ideas acerca de las imperfecciones del hombre, reflejadas en esta enfermedad en una « constitución física pobre y nada atractiva »²⁸⁹.

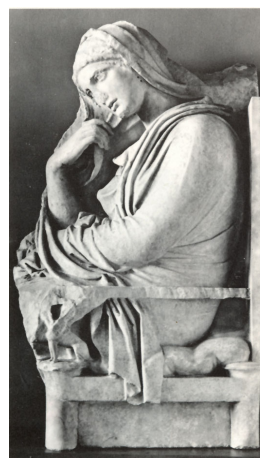


Fig. 95.- *Mujer afligida.*
Nueva York.
Metropolitan Museum.
Siglo V. a. J. C.

traje, pende otra cabeza de loco de tamaño diminuto. Véanse LEVER, M., *Op. cit.*, p. 81; *Folie et déraison à la Renaissance...*, p. 50; y LUCOTTE DU TILLIOT, J. B., *Op. cit.*, lám. 3.

Otras imágenes sobre esta fiesta de locos las encontramos en el siglo XV: BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Festival de locos*. Bruselas. Bibliothèque Royale Albert I, Gabinete de Estampas.

²⁸⁷ Guglielmi cita del siglo XII dos bajorrelieves que considera aluden a esta fiesta de los locos de un modo satírico, ya que se trata de una iconografía religiosa, siendo probable representasen a los eclesiásticos disfrazados de asnos para realizar los santos oficios: El primer bajorrelieve está en un capitel donde se representan dos lobos, y un asno. Uno de los lobos está leyendo un libro que reza: *Est monachus factus lupus ab asino sub dogmate tractus* (Habiéndose hecho monje, el lobo es sometido a la regla por un asno); mientras, el asno rocía con agua bendita al lector. Esta imagen se encuentra en el Duomo de Parma. La segunda imagen está en una arquivolta de iglesia, donde un asno vestido de eclesiástico, y un carnero (o dos asnos), participan en el acto de leer un libro, que un asno lee y el otro sujeta; en Saint Pierre de Aulnay, Santoigne.

Muy anterior en el tiempo es una pintada del siglo III representando a un personaje en la cruz, visto de espaldas y con cabeza de asno, semejante a estos motivos representados. Otro personaje visto de frente alza una mano de dedos abiertos en lo que pareciera un saludo. Desconocemos la localización de dicha imagen, tomada de la obra de Lever, y la cual es probable se remonte a estas antiguas fiestas. GUGLIELMI, N., *Op. cit.*, pp.148-155; LEVER, M., *Op. cit.*, p. 25.

²⁸⁸ ARISTÓTELES.- 2004, *Problemas*. (Traducción: Ester Sánchez Millán). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 320, Madrid, XXX, 10; y KLIBANSKY, R.; PANOFISKY, E. y SAXL, F.- 2006 (2ª reimpresión), *Saturno y la melancolía: Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. (Traducción: Mª Luisa Balseiro). ALIANZA FORMA, N° 100, Madrid, p. 87.

²⁸⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 87 y 125-126.

Desde la simbología, Chevalier y Gheerbrant señalan que: « Saturno es el planeta maléfico de los astrólogos, cuya triste y mezquina luz evocó, desde los primeros tiempos, las penas y las desgracias de la vida (...) ». A este planeta también se le atribuyen las diferentes etapas de liberación del ser humano

En la *fig. 95* puede observarse el altorrelieve de una lápida funeraria de la Antigüedad, donde la mujer representada se encuentra en la característica postura del melancólico: sentada, de expresión lánguida, y con la cabeza reclinada apoyada en una de sus manos.

En la imagen de la *fig. 96* Van der Weyden representa a una joven dama de transparente tocado, cuyo retrato se ha atribuido a la hija de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, Marie de Valengin. Su rostro de apariencia triste y reflexivo, casi ascético, además de reflejar una honda preocupación, también consideramos podría tomarse por un rostro que refleja la tristeza o la melancolía. Las manos de la mujer se entrelazan como si estuviese rezando, y su talle está ceñido por un cinturón rojo que acusa una gran delgadez de la joven, que también podría ser tísica²⁹⁰.

El grabado de la *fig. 97* representa a un melancólico cuyo temperamento oscuro o melancolía pretende ser reflejado, según Gilman, en la gran profusión de rayas que sombrean su cara²⁹¹.



Fig. 96.- VAN DER WEYDEN, Roger. *Retrato de una dama*. Washington. National Gallery. Hacia 1455.



Fig. 97.- *Retrato de melancólico*. Estrasburgo. RICHEL, Jostam, en *Das gross planeten buoch sampt der Geomanci, Physiognomi und Chiromanci*. 1558.



Fig. 98.- RUBENS, Pieter Paul. *Heráclito*. Madrid. Museo del Prado. 1603.

de sus etapas anteriores que terminan desembocando en la destrucción del cuerpo y la muerte, aunque también de la renuncia y desapego de todo, y por ello desencadenante del pesimismo y de la melancolía. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 916; BIEDERMANN, H., *Op. cit.*, p. 416.

²⁹⁰ WALKER, J.- 1967 (2ª edición), *Tesoros de la National Gallery*. (Traducción: Juan Massot Gimeno). DAIMON. TESOROS DE LOS GRANDES MUSEOS, Madrid, p. 98. Roger van der Weyden tiene también otro retrato de una joven dama con transparente tocado y en postura casi idéntica. También en Washington. National Gallery. Hacia 1450.

²⁹¹ GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 4.

Rubens, en la *fig. 98* retrata al filósofo Heráclito como un anciano de larga barba blanca, expresión compungida y rostro anegado en lágrimas. Su cabeza está levemente inclinada hacia una mano derecha de puño cerrado, mientras que la otra mano, también de puño cerrado descansa sobre el antebrazo. Pese a ser una imagen alegórica del filósofo podría entenderse como un buen retrato psicológico de la aflicción melancólica, o en su defecto, la imagen de un anciano con depresión. La postura del brazo que asegura la cabeza, viene a ser la característica postura en las representaciones del melancólico. En ocasiones, los ojos también pueden estar cerrados y las ropas, al igual que las de este filósofo, desaliñadas²⁹².

Según Klibansky y Panofsky, la escena que Durero representa en la *fig. 99*, podría corresponderse con la representación de los diferentes temperamentos. Así, la imagen central del hombre desesperado podría corresponderse al melancólico colérico que, en su agitación, intenta arrancarse los cabellos. El anciano de mirada fija y aislada de la izquierda, con el temperamento propiamente melancólico, así como la mujer desnuda tumbada a la derecha de la imagen, con la melancolía flemática, y siendo el joven en pie que observa a la durmiente el melancólico sanguíneo²⁹³.

En el siglo XVII Burton compila el saber sobre la melancolía y sus tipos en su obra *Anatomía de la melancolía* (*fig. 100*), donde atribuye todavía su causa a fenómenos sobrenaturales como los demonios, las brujas, o los astros, así como a otros factores tales como las pasiones, la dieta, etc.²⁹⁴.

La enfermedad melancólica fue entendida en el siglo XVIII como una moda signo de un refinamiento social, y dentro de los trastornos nerviosos, donde también pasó a incluirse la histeria. Aunque su predominio variaba siéndoles atribuidas las diferentes



Fig. 99.- DURERO, Alberto.
El desesperado. Bartsch 70. Paris.
Bibliothèque Nationale. 1515-1516.

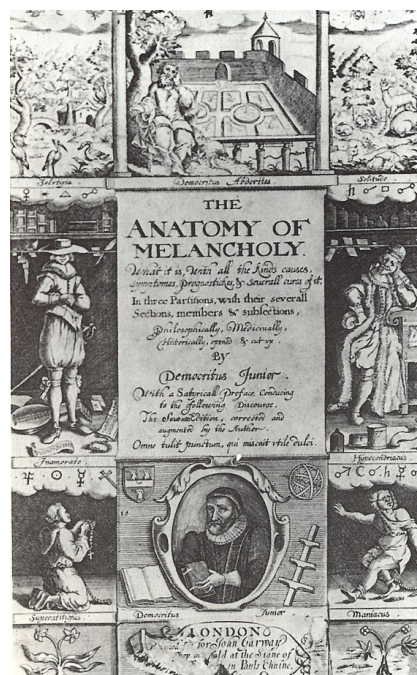


Fig. 100.- Portada de Anatomía de la melancolía de Robert Burton.
Bethesda. National Library of
Medecine. 1660.

²⁹² *Id.*, *Op. cit.*, p. 12.

²⁹³ KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, p. 382.

²⁹⁴ Véase BURTON, R.- 1998-2003, *Anatomía de la melancolía*. (Traducción: Ana Sáez Hidalgo). ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NEUROPSIQUIATRÍA. HISTORIA, N^{os} 2, 4 y 12, vols. I-III, Madrid.

enfermedades mentales o “nerviosas” a los hombres, y la histeria fundamentalmente a las mujeres. A esta manera algo más positiva de entender la insania contribuye la idea de que la locura puede conducir a alguien hasta la genialidad. Esto es debido, según Padel, a que la melancolía es considerada como el ingrediente que conecta el genio y la inspiración²⁹⁵.

Una imagen poética y ejemplo de esta nueva concepción sobre la melancolía, podemos encontrarla en la obra de Kauffmann (fig. 101). Esta imagen, junto con otras de la misma autora, pretende ilustrar la novela de Laurence Sterne, *Viaje sentimental a través de Francia e Italia*. En ella es representada una joven de largos y rizados cabellos rubios, acompañada de un pequeño perro y vestida elegantemente. La joven se encuentra sentada en una roca en un paraje romántico y apoya uno de sus brazos flexionados sobre la rodilla; la cabeza se encuentra totalmente descansando sobre su mano y los ojos cerrados, según la costumbre de representar a los personajes melancólicos²⁹⁶.



Fig. 101.- KAUFFMANN,
Angelika. *María, la muchacha*
enloquecida. Stanford.
Colección The Burghley House.
1777.

²⁹⁵ PORTER, R., *Op. cit.*, p. 89; PADEL, R.- 1997, *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece: Elementos de la locura griega y trágica*. (Traducción: Gladis Rosemberg). MANANTIAL, Buenos Aires, p. 76; y ARISTÓTELES, *Op. cit.*, XXX, 10.

²⁹⁶ Algunas imágenes de personajes melancólicos pueden citarse entre las siguientes:

Siglo IX: *Anima y el salmista*. (salterio, el *Ánima* sentado en un pequeño montículo descansa uno de sus brazos sobre una pierna, mientras que el otro apoya el codo en la rodilla sujetando la mano a la cabeza. Biblia Fol. 23, fol. 55. Stuttgart. Landesbibliothek.

Siglo XII: *Dios fluvial* (escultura de hombre barbado y semidesnudo reclinado en tímpano de arco triunfal. Bennevento. Museo del Sannio.

Siglo XIII: ALDEBRANDIN DE SIENNE. *Livres pour la santé garder (Régime du corps)*. (En interior de letra inicial una mujer sentada reclina su cabeza en una de sus manos, sobre ella un músico toca un instrumento musical). Ms. Sloane 2435, fol. 10 v. Londres. British Museum. Segunda mitad del siglo XIII; *La curación por la música. De somno et vigilia*, de Aristóteles. Ms. Cent. V. 59, fol. 231. Nuremberg. Stadtbibliothek. Siglo XIII.

Siglo XV: CAMPAGNOLA, Giulio. *Saturno* (grabado, anciano semidesnudo reposando lánguidamente en un paisaje agreste, la cabeza descansa sobre una de sus manos, al fondo una ciudad con sus torres y casas y junto a ésta un pantano). Londres. Warburg. Institute; *El Autor y Filosofía*. En *De consolatione philosophiae* de Boecio. Ms. 332, fol. 4. Nueva York. Pierpont Morgan Library; *Accidia* (tapiz representando a una joven dama sentada y reclinada sobre su mano izquierda, junto a ella un grupo de personas elegantemente vestidas permanecen junto a ella). Madrid. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid; *El melancólico como avaro*. En *Von der vier Complexión der Menschen* (un campesino con un azadón sostiene la tapa de un pequeño arca con patas, dentro existe algún contenido que el hombre observa). Ms. Md. 2, fol. 146 v. Tübingen. Universitätsbibliothek.

Siglo XVI: CROCE, GIROLAMO DA SANTA (en ocasiones, atribución a MOCETTO). *Saturno* (anciano vestido con túnica y sentado en postura del melancólico en un paraje solitario. Tiene la guadaña a sus pies). París. Musée Jacquemart-André; *Melancólicos* (grabado representando a un vagabundo y a un tullido, uno con un palo y el otro con muletas, situados frente a frente). *De conservanda bona valetudine* (La salud es buena compañera), de Johannes Curio. Francfort, 1557, fol. 239 v. Berlín. Staatsbibliothek; *Melancólicos* (dos ancianos con aspecto de mendigos, él sentado sobre un tonel en la postura del melancólico, ella de pie sosteniendo lo que parece un quinqué. París. École des Beaux-Arts. Cabinet Jean Masson; JODE, Pieter de (según Marten de Vos). *Melancólicos* (hombre anciano con una bolsa atada a la cintura e inclinado hacia una mujer joven con joyas en las manos. La mujer, con ojos cerrados cubre su pecho descubierto e inclina la cabeza hacia una mano que sujeta alguno de sus rizos). (s. l.).

Locos de la historia

Los personajes locos de la historia son muy abundantes, y la enorme retahíla de éstos, donde no siempre queda clara su patología, es recogida en numerosas obras sobre el tema. Pese a ello, y al contrario de la profusión de imágenes sobre la locura en personajes anónimos, en las representaciones de los locos pertenecientes a la historia, los artistas, por lo general, no han reflejado los fenómenos violentos o patológicos en sus retratados. Salvo contados casos, sean el ejemplo de reyes como Juana la Loca o Jorge III; o de poetas tales como Tasso o van der Goes, la locura parece haber sido omitida de las representaciones artísticas. Es por ello y por cuestiones de espacio que únicamente nos referiremos a estas escasas representaciones encontradas²⁹⁷.

Juana la Loca

Juana I, conocida como la Loca, fue esposa de Felipe el Hermoso e hija de los Reyes Católicos. Al comienzo de su reinado, Juana da clara muestra de su enfermedad mental en el castillo de la Mota, en Medina del Campo, cuando ante la embajada enviada por Felipe para su regreso a Flandes, ella quiso huir precipitadamente. Quienes la atendían le impidieron la salida hasta el regreso de su madre, la reina Isabel, y Juana tuvo su primer ataque colérico al sentirse presa dentro del castillo. Su desorden mental, al que se ha calificado de esquizofrenia, también se manifestó en acciones tales como sus frecuentes ataques de celos, llegando a maltratar a aquellas damas de la corte a quienes atribuía haber tenido relaciones con su marido; la negación a tener damas de compañía jóvenes, de las que su mujeriego marido se pudiese enamorar; los continuos y minuciosos lavados de cabeza frecuentes en un solo día; o los estados de estupor y apatía melancólicos, en los que se sumía durante días y noches²⁹⁸.

Pradilla Ortiz retrata otro episodio de la locura de Juana, donde queda reflejado cómo ésta no admite separarse de su difunto esposo, viajando por tierras castellanas con el ataúd de éste. Es así como aparece en la *fig. 102*, vestida de monja, de pie ante el féretro, y acompañada pacientemente por su séquito, que la escolta en un paraje desierto que amenaza tormenta²⁹⁹.

Siglo XVIII: PARSONS, James. *Melancolía* (grabado, busto). Cornell. Oskar Diethelm Historical Library; LAVATER, Johann Gaspar. *Dos melancólicos* (dos grabados, bustos de hombre y mujer de rostro lánguido). En *Fragmente*. Cornell. Olin Library.

GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 56, 64; y KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, figs. 10, 56-58, 64-65, 68-69, 72, 75-76 y 147-148.

²⁹⁷ Diferentes estudios sobre locura en personajes ilustres pueden consultarse en: VALLEJO-NÁGERA, A.- 1953 (2ª edición), *Locos egregios*. SALVAT, Barcelona; *Íd.*, *Locos de la historia: Rasputín, Luisa Isabel de Orleáns, Mesalina...*; VALLEJO-NÁGERA, J. A.- 1989, *Locos egregios*. PLANETA, Barcelona; y GONZÁLEZ DURO, E.- 1996, *Historia de la locura en España*. TEMAS DE HOY, vols. I-III, Madrid.

²⁹⁸ Véanse PFANDL, L.- 1969 (9ª edición), *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa*. (Traducción: Felipe Villaverde). ESPASA-CALPE. AUSTRAL, N° 17, Madrid, cap. II, *La tragedia alrededor de Juana*, pp. 42 y ss.; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.- 2001, *Juana la Loca: La cautiva de Tordesillas*. CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona, cap. IX, *La locura de Juana*, pp. 141 y ss.; GARGANTILLA, P.- 2005, *Enfermedades de los reyes de España, los Austrias: De la locura de Juana a la impotencia de Carlos II el Hechizado*. LA ESFERA DE LOS LIBROS, MADRID, pp. 108 y ss.; VALLEJO-NÁGERA, A., *Locos egregios*, pp. 334 y ss.; VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Locos egregios*, pp. 43 y ss.; y GONZÁLEZ DURO, E., *Op. cit.*, vol. I, pp. 180 y ss.

²⁹⁹ El cuadro podría ubicarse en el recuerdo de los siguientes acontecimientos que describe Pfandl: « Por entonces, el 14 de Febrero de 1507, dio a luz a su último hijo, una niña. Era Catalina, la futura reina de



Fig. 102.- PRADILLA ORTIZ, Francisco. *Doña Juana la Loca*. Madrid. Museo del Prado. 1877.

Príncipe don Carlos

El príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, y bisnieto de Juana la Loca, quedó huérfano al poco de nacer y creció más con la familia paterna que con su padre el rey, a menudo ausente. Con sus tíos empezó a experimentar un comportamiento impulsivo y cruel, teniéndose ya en la adolescencia la certeza de cierto retraso madurativo del joven que lo hacía parecer retrasado. Su salud también era precaria y padecía frecuentes episodios febriles, llegando a sufrir un accidente que le costó una trepanación en la cabeza, quedando, además de contrahecho como era, también cojo y jorobado. Su comportamiento terminaría manifestándose como el de un loco al maltratar cruelmente a personas y animales, tener escaso juicio y gran ambición llegando a granjearse la antipatía de su padre el rey, que terminaría siendo mutua. Su comportamiento subversivo y contrario a las acciones de su padre, le valieron el confinamiento en el castillo de Arévalo ante el temor de un regicidio. En este encierro, la locura del príncipe se manifestaría en señales y desarreglos como la desnudez, el negarse a probar alimento, o en el de llegar a ingerir todo tipo de objetos. El príncipe pronto empeoró

Portugal (...). Cuando la epidemia atacó también a Torquemada, marchó Juana con el cadáver hacia Hornillos. La idea que ella anduvo errante de esta manera, sin rumbo fijo, por toda España, es una leyenda histórica. En realidad se movió solamente dentro de un espacio pequeño. Primero de Burgos a Torquemada, después a Hornillos, de aquí a Tórtolas y por último a Arcos, a principios de 1509, donde se detuvo. Ninguno de estos lugares está a más de quince millas de los otros ».

Otras representaciones de Juana la Loca las encontramos en:

Siglo XIX: CLAVÉ, Pelegrín. *Demencia de Isabel de Portugal* (abuela materna de Juana la Loca, es retratada con la mirada perdida y ajena a los tres hijos que cariñosos la atienden). México. Museo de San Carlos; VALLÉS, Lorenzo. *La demencia de doña Juana* (Juana vestida de monja parece pedir silencio con la mirada perdida, a una pequeña escolta que la acompaña. Felipe el Hermoso yace en la penumbra tras unas cortinas). Madrid. Museo del Prado; ROSALES, Eduardo. *El testamento de Isabel la Católica* (Isabel la Católica yace agonizante en una cama en el centro de la escena y Juana está de pie junto su padre. Aunque Juana en estos momentos ya padece de locura, ningún indicio de ésta aparece reflejado en el cuadro). Madrid. Museo del Prado.

Siglo XX (principios): PRADILLA ORTIZ, Francisco. *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas junto a su hija la infanta Catalina*. Zaragoza, Museo.

PFANDL, L., *Op. cit.*, p. 73; VV. AA.- 1977 (3ª edición, 13ª reimpresión), *Gran Enciclopedia Larousse*. PLANETA, vol. VI, Barcelona, pp. 258-259; y véanse *Historias mortales: La vida cotidiana...*, p. 61; REYERO, C.- 2005, *La belleza imperfecta: Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. SIRUELA. AZUL SERIE MÍNIMA, Nº 8, Madrid, pp. 87-88; y GONZÁLEZ NÚÑEZ, F., *Op. cit.*, p. 90.

gravemente su salud y murió librándose de la condena de muerte que le esperaba por sus pretensiones de hacerse con la soberanía de Flandes y sus intenciones de parricidio³⁰⁰.

Torquato Tasso

El poeta italiano Torquato Tasso padeció una esquizofrenia desde su juventud, alternada con episodios de lucidez, y la cual duraría toda su vida. Fue en estos períodos de lucidez en los que lleva a cabo su obra poética y filosófica. En su locura experimentó delirios de persecución que le llevan a huir en ocasiones, y de un modo constante, de una ciudad a otra, así como extravagantes arrebatos, como el protagonizado con el Duque de Ferrara en 1579. Este episodio sucede cuando el poeta cree que el duque manda a criados a que lo espíen, y resuelve por su mano el asunto a cuchilladas. La posterior persecución al duque para conseguir una entrevista, y las continuas amenazas y extravagancias al negársele tal encuentro, provocan el encierro de Torquato por el duque en el manicomio de Santa Ana, desde donde continúa su labor poética³⁰¹.



Fig. 103.- DELACROIX, Eugène. *Torquato Tasso en el manicomio*. Colección particular. 1824.

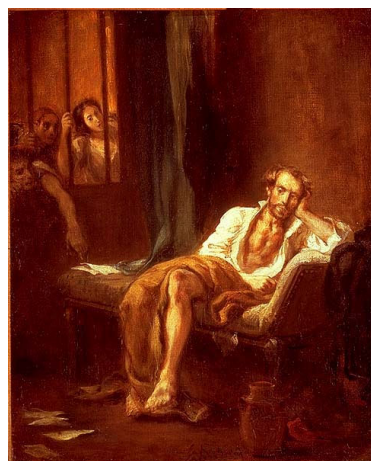


Fig. 104.- DELACROIX, Eugène. *Torquato Tasso en el manicomio*. Winterthur. Colección Oskar Reinhart. 1839.

La locura de Tasso y su encierro en el manicomio han sido interpretados por Eugène Delacroix en varias ocasiones (*figs. 103 y 104*). Así, en la *fig. 103*, Tasso está sentado lánguidamente y en la postura del melancólico de cabeza inclinada sobre el brazo flexionado, mientras junto a él y a sus espaldas, un grupo de locos le observa y se burlan de su persona. En la *fig. 104*, en postura semejante, se encuentra sentado

³⁰⁰ Un ejemplo de una imagen de la locura del príncipe don Carlos la tenemos en: Siglo XIX: URÍA, José. *El príncipe don Carlos* (hijo de Felipe II, es representado tratando de clavar un puñal al duque de Alba). Universidad Complutense de Madrid, perteneciente al Museo del Prado. GONZÁLEZ DURO, E., *Op. cit.*, vol. I, pp. 201 y ss. y REYERO, C., *Op. cit.*, p. 87.

³⁰¹ Véanse VALLEJO-NÁGERA, A., *Locos egregios*, pp. 273-274; y *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. X, pp. 39-40.

también en la penumbra. A su espalda, una mujer y otro personaje asoman detrás de una reja, turbando la tranquilidad de poeta. Un tercero alarga un brazo para alcanzar los escritos del poeta situados en un extremo del diván en que se sienta Tasso y cercanos a la reja³⁰².

Hugo van der Goes

Hugo van der Goes fue un pintor neerlandés que vivió en el siglo XV y desarrolló su labor pictórica entre Brujas y Gante. Pocos años antes de su muerte entró como hermano converso en un monasterio del bosque de Soignes desde donde seguía pintando. Poco más de un año antes de su muerte enloqueció, siendo tratada su locura, considerada como melancolía, por sus hermanos del convento por medio de la música. Parece que poco antes de su muerte la melancolía de Hugo había desaparecido. Pese a esta grave enfermedad la pintura de Hugo, de grandes contrastes teatrales y majestuosidad, siguió desarrollándose de manera continuada en los intervalos de las crisis³⁰³.

Otras imágenes de la locura

Locura en la vejez

La considerada como locura en la vejez, no es sino a menudo una demencia senil, no entendida sin embargo desde la medicina como locura.

Así, encontramos algunos ejemplos de esta locura o demencia senil en la *fig 105* de Metsys, donde una anciana de ropas desaliñadas muestra sus huesudos hombros y brazos al descubierto, a través del holgado ropaje. Ésta, lleva un puño a sus sienes recordando a los melancólicos, y sonríe con boca desdentada y la mirada perdida hacia su izquierda. La otra mano cerrada asegura un largo mechón de sus cabellos. El movimiento de sus manos dirigido hacia la cabeza, la parcial desnudez de la figura y la mueca grotesca de su rostro, parecen haber



Fig. 105.- METSYS, Quentin.
Vieja mesándose los cabellos.
Madrid. Museo del Prado.
Finales del siglo XV, principios del XVI.

³⁰² GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 131.

³⁰³ Siglo XIX, WAUTERS, Emile. *Locura de Hugo van der Goes* (sentado en una silla de convento de gran respaldo, mano sobre mano y ajeno al coro de niños situados a su espalda cantando y dirigidos por un monje). Royal Museum of Fine Arts. Bruselas.

De manera similar al modo de curar la melancolía del poeta fue tratada la melancolía de Saúl desde la Biblia. Véase *Saúl* en el capítulo 6, *Locura desde los mitos*, pp. 361 y ss. Juan Antonio Vallejo-Nágera considera que la enfermedad de este pintor sería una depresión endógena sin causas aparentes que la justifiquen. VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Locos egregios*, pp. 33 y ss.; y *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. X, pp. 614-615.

sido el recurso empleado por el artista para reflejar el desorden mental de la mujer³⁰⁴.

En la *fig. 106* Cranach representa a un viejo loco abrazando y besando a una niña. Sabemos por el título que el cuadro califica de loco al anciano, quizá por la acción que realiza que pueda parecer de cierto escándalo.

Otras imágenes

La imagen de la *fig. 107* ilustra la tortura practicada a los locos para su curación, consistente en atar con cuerdas al enfermo y sumergirlo en agua helada. Esta prueba era practicada asimismo con las brujas, a las que se consideraba culpables de brujería si lograban flotar en el agua, e inocentes si se hundían³⁰⁵.

Según Scheerenberger, en el siglo XVI, Paracelso ironizó sobre las posesiones demoníacas que nada tenían que ver con las enfermedades mentales. Su contemporáneo, Erasmo, entendía la locura como un error de los sentidos o del razonamiento. Este pensamiento proviene de las *Meditaciones* de Descartes, quien, en palabras de Foucault: « encuentra la locura al lado del sueño y de todas las formas de error »³⁰⁶.

Algunas de las ilustraciones que Holbein *El Joven* realizó para el *Elogio de la locura* de Erasmo, pueden verse en las *figs. 108 y 109* donde sendos locos en posturas similares están, uno frente a su cetro de cabeza de loco, otro de su espejo. Según Tietze-Conrat, el loco de la *fig. 108* ha sido interpretado como un personaje que admira a la pequeña cabeza de loco que remata su cetro; aunque también ha sido interpretado como un loco que se mira al espejo, como sucede con la *fig. 109*. En esta última imagen el reflejo del



Fig. 106.- CRANACH, Lucas *El Viejo. El viejo loco.* Primera mitad siglo XV, mediados siglo XVI. (s. l.).



Fig. 107.- Prueba del agua fría como remedio para la locura. (s. l.). Siglo XVII.

³⁰⁴ Una imagen parecida de una mujer que en apariencia más joven que se arranca los cabellos la encontramos en:

Siglo XVII: RIBERA, José de, *El Españolito. Mujer desesperada*. Bayona. Musée Bonnat. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SPINOSA, N. (dir.).- 1992, *Ribera, 1591-1652: 2 de Junio/ 16 de Agosto 1992*. MUSEO DEL PRADO, Madrid, pp. 136 y 158.

³⁰⁵ PORTER, R., *Op. cit.*, p. 17 y véase RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, pp. 47-48. Otras imágenes de castigos para con los enfermos mentales, ya utilizados en la Edad Media y de continuación hasta avanzada la Edad Moderna, tales como atarlos, meterlos en jaulas, sillas giratorias, o sillas de fuerza, etc., pueden verse en FÜLÖP-MILLER, R.- 1941, *La lucha contra la enfermedad y la muerte: Resumen gráfico de la historia de la medicina*. (Traducción: José Ferrater Mora). CULTURAL S. A., La Habana, pp. 260 y ss. y GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 153 y ss.

³⁰⁶ SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, p. 46; GARCÍA-RODRÍGUEZ, J. M^a, *Op. cit.*, p. 14; y FOUCAULT, M., *Op. cit.*, vol. I, p. 75.

loco en el espejo saca la lengua, señala Tietze-Conrat que, según la frase de Séneca: « Cuando quiero mirar a un loco sólo he de mirarme en el espejo »³⁰⁷.

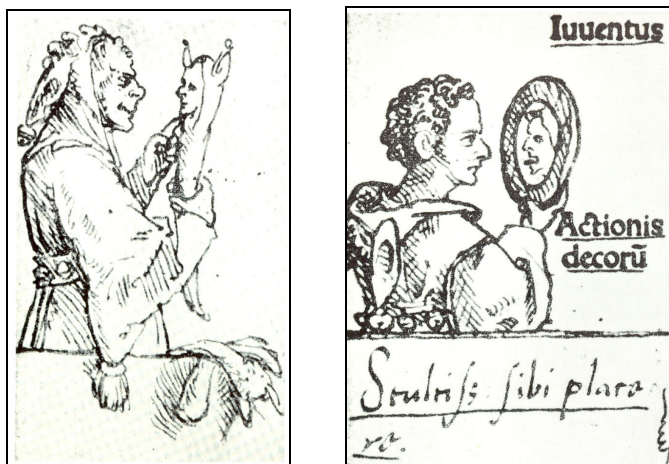


Fig. 108 y 109.-
HOLBEIN, Hans *El Joven*.
Ilustraciones marginales
para el « Elogio de la
locura ». 1515.

En el aspecto filosófico el problema de la enfermedad mental se relativiza, siendo el concepto de locura entendido de un modo positivo como sabiduría frente a la necedad imperante³⁰⁸.

A las ideas idílicas del Renacimiento sobre la genialidad del artista melancólico, cuya excepcionalidad lo alejaba de los actos vulgares, en épocas posteriores y desde la filosofía, se consideraba que cualquiera podía volverse loco, y aunque la locura no era vista como algo terrible, sino más parecida a la del sabio loco e ingenioso, se tenían en cuenta remedios tales como evitar la soledad o el tedio. Así, al comienzo de la Edad Moderna, la concepción de la locura, que albergaba también cierto contenido tragicómico, llevó a la burla de la misma desde los hospitales o manicomios en los que se internaba a estos locos, y que se convertían en lugares de visita y exhibición pública de los enfermos allí albergados³⁰⁹.

³⁰⁷ Véase TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 106. En relación al espejo, dice Brant en *La nave de los necios* que: « Quien se mira bien en el espejo, aprende convenientemente que no ha de tomarse por sabio ni tenerse por lo que no es, pues nadie hay a quien nada falte o que pueda decir con verdad que es sabio, y no un necio. Quien se tiene por necio, pronto se convierte en sabio; pero quien quiere ser siempre docto, es fatuo, mi compadre (...) ». Porter considera el espejo como símbolo de la locura que: « sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción ». Según Porter, este cambio hacia la secularización de la locura provoca que hacia mediados del siglo XVII se deje de perseguir a las brujas (aunque pasan a ser perseguidos los vagabundos y mendigos considerados como locos), siendo las brujas consideradas como « creencias falsas » y resultado de: « La incorrecta asociación de ideas ».

Otro ejemplo de una imagen donde aparece un loco reflejándose en el espejo la encontramos en: Siglo XV: *El loco y su espejo* (xilografía, en ella un loco se mira en el espejo mientras remueve una olla sobre el fuego. Viste traje de loco con capucha caída y cascabel). Caen. Bibliothèque municipale. Colección. C. Quézel.

BRANT, S., *Op. cit.*, p. 67; y cfr. PORTER, R., *Op. cit.*, pp. 40, 45, 64-65, y 73; y LEVER, M., *Op. cit.*, p. 155.

³⁰⁸ Surgen así imágenes como: MÖLLER, Anton *El Viejo. Loco entre dos hombres sabios*. Viena. Albertina. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 55.

³⁰⁹ En 1735 William Hogarth realiza una serie de grabados de contenido moralizante, en *The Rake's Progress* (La carrera del libertino), sobre quienes entran en el Bethlem Hospital, manicomio situado a las afueras de Londres. En ellos aparece representado todo el elenco que se consideraba englobaba la locura: desde el artista loco, a otros personajes como el obispo, el rey, o el loco enamorado. También se mezclan los oficios y en su conjunto todas las estratos de la Gran Bretaña que pretende representar. Véase PORTER, R., *Op. cit.*, pp. 73 y ss.

Estas ideas sobre el loco ingenioso terminan durante el siglo XVIII, con el mayor avance científico, correspondiente a la etapa de la Ilustración; pues es en la Edad de la Razón, donde ya se considera la genialidad en la moderación y la sensatez³¹⁰.



Fig. 110.- ROBERT-FLEURY, Tony. *El doctor Pinel liberando de las cadenas a los alienados*. París. Hospital de la Salpêtrière. 1876.

Pese a superar el marco de la Edad Moderna, y para finalizar el presente capítulo, es de nuestro interés mencionar dos obras donde los retratados defienden el pensamiento progresista tenido lugar durante la Ilustración, reflejando una realidad no sólo histórica, sino también social y científica. Así, en la primera de estas obras (*fig. 110*), Robert-Fleury retrata al doctor Pinel, quien defendía frente a los tratamientos imperantes consistentes en: el encierro, las cadenas y los fármacos, un tratamiento moral y humanitario. En la imagen, y a la derecha de la joven en el centro de la composición, varias internas observan la escena desde el suelo, esperando su turno y todavía con grilletes en sus muñecas. En un segundo plano, una enferma yace en el suelo en un ataque de epilepsia o de histeria. Hacia la izquierda y junto a Pinel, una joven arrodillada besa la mano del médico; a su lado, varios personajes elegantemente vestidos asisten al acontecimiento, como si de un milagro de curación se tratase. En la imagen observamos a Pinel elegantemente vestido y con bastón y sombrero, en el manicomio de mujeres de la Salpêtrière, junto a una joven demente, a quien su ayudante está quitando las cadenas. Este acto representado por el artista muestra una realidad no sólo en el sentido figurado, sino probablemente también en el literal; dado el tratamiento humanitario que defendía esta reforma moral, que pretendía actuar en la psique hasta la recuperación total del control del paciente³¹¹.

³¹⁰ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 80 y 83.

³¹¹ Véanse *Íd.*, *Op. cit.*, p. 107; REYERO, C., *Op. cit.*, p. 91; y PINEL, P.- 1804, *Tratado médico-filosófico de la enagenación del alma ó manía*. (Traducción: Luis Guarnerio y Allavena). [s. n.], Madrid, Sección II, *Curación moral de los locos*, pp. 85 y ss.



Fig. 111.- SOROLLA, Joaquín. *El padre Jofré protegiendo a un loco*. Valencia. Diputación. 1887.

La otra obra de carácter abiertamente social a destacar pertenece a Sorolla, y representa a uno de los fundadores del primer manicomio europeo establecido a comienzos del siglo XV en Valencia: el religioso fray Juan Gilaberto Jofré. El religioso se ha interpuesto entre un grupo de personas y niños que apedrean a un loco que, detrás del santo, yace en el suelo con las ropas desgarradas y levanta una mano para protegerse. En esta obra destaca una marcada tendencia compasiva y humanitaria en el trato a estos enfermos, lejos de las imágenes poéticas y tragicómicas que analizáramos desde el comienzo de nuestro capítulo de los seculares bufones de corte³¹².



³¹² Otras imágenes que reflejan a personajes locos en el siglo XVIII, son las siguientes: LAVATER, Johann Gaspar. *Hombre loco* (busto de perfil, de boca entreabierta mostrando dientes). En *Physiognomische Fragmente*. Cornell. Olin Library; BROWN, John. *Cabeza de una mujer loca*. Edimburgo. National Galleries of Scotland; CHODOWIECKI, Daniel. *Fisonomía de la enfermedad y la deformidad* (un loco se destaca entre un numeroso grupo de deficiencias, al levantar un bastón terminado en plumas, y presentar un cuerpo ladeado y de gran agitación). En *Physiognomische Fragmente* de LAVATER, Johann Gaspar. Cornell. Olin Library. GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 63-64, 122.

3. EPILEPSIA-HISTERIA COMO REALIDAD

« Charcot estudió esos mismos gestos y actitudes en las pinturas de los siglos pasados que representaban poseídos y llegó a la conclusión de que todos los rasgos y actitudes patológicas de la histeria se hallaban en ellos con gran exactitud ».

URTUBEY, L.- 1986, *Freud y el diablo*.

El gran espectáculo provocado por una enfermedad que arroja al hombre al suelo, induciéndole a la pérdida del conocimiento, sacudidas incontrollables, el giro rápido de los ojos, o la espuma por la boca, es sólo un síntoma más, entre muchos otros, de dos enfermedades diferentes entre sí; que comparten esta manifestación semejante, reflejada en numerosas obras de arte sobre *endemoniados*.

Por ello, hemos escogido estas dos enfermedades en un solo capítulo, dada su gran vinculación en estas supuestas posesiones. Epilepsia e histeria, que nada tienen que ver entre sí, aparecen de este modo unidas, siendo la primera de causa real neurológica, y la segunda un trastorno psiquiátrico.

Las imágenes representadas en el arte se corresponden en la enfermedad epiléptica, únicamente a un tipo de crisis, de entre los varios existentes, es decir, a la crisis convulsiva generalizada. Desde la histeria, estas imágenes se relacionan principalmente con los espasmos o convulsiones, siendo éstos tan solo, uno más de los síntomas, de entre los muchos de esta dolencia.

Así, puede decirse, que ambas enfermedades han sido incorporadas en el arte a partir de su aspecto más teatral y sugestivo. En *Les démoniaques dans l'art*, Charcot y Richer llamaron a estos enfermos posesos « histéricos ». En otras ocasiones, estos mismos posesos han sido considerados enfermos de epilepsia³¹³.

³¹³ Véase CHARCOT, J. M. y RICHER, P.- 1984, *Les démoniaques dans l'art*. MACULA. SCÈNES, Paris; así como su versión española: *Id.*- 2000, *Los endemoniados en el arte*. (Traducción: Ángel Cagigas), DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén. La anterior obra mencionada se engloba, mejorada y ampliada, en una cuidadosa publicación hacia comienzos del siglo XX, y cuyo primer capítulo se encuentra dedicado a estos endemoniados, en: RICHER, P.- 1902?, *L'art et la médecine*. GAULTIER, MAGNIER et Cie., Paris. En la actualidad, sin embargo, estas imágenes de posesos han sido también interpretadas como pertenecientes a la enfermedad epiléptica, un ejemplo puede verse en el trabajo de MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.).- 2005, *Arte y neurología*. SANIDAD Y EDICIONES, Madrid.

Tratar de diagnosticar si los personajes representados manifiestan las deficiencias de la epilepsia o de la histeria, queda por completo fuera del alcance e interés de nuestra investigación; según ya señaláramos sobre las diversas variantes de las deficiencias ya analizadas, de ceguera y locura. Entendemos, que los artistas trataron de mostrar a posesos o endemoniados, no siendo su pretensión representar ambas enfermedades; aunque, en numerosas ocasiones, las posturas reflejadas denotan cierta observación del natural. Tales posturas parecen corresponderse, principalmente, con cierto tipo de ataque epiléptico, común en ambas enfermedades.

El diccionario de la lengua española define de la siguiente manera las acepciones de epilepsia, así como de histeria:

Epilepsia: « (Del latín *epilepsīa*, y este del gr. ἐπιληψία, intercepción). *F. Med.* Enfermedad caracterizada principalmente por accesos repentinos, con pérdida brusca del conocimiento y convulsiones ».

Histeria: « (Del fr. *hystérie*, y este del gr. νῆρᾱ, matriz, víscera de la pelvis). *Med.* Enfermedad nerviosa, crónica, más frecuente en la mujer que en el hombre, caracterizada por una gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos ». ³¹⁴

Desde las tres versiones que venimos analizando en el arte: *física, mítica y alegórica*, las anteriores definiciones quedan englobadas únicamente bajo el aspecto físico de la epilepsia y la histeria, tratadas en el presente capítulo. Las restantes vertientes: mítica y alegórica, no aparecen reflejadas desde el diccionario; siendo tratadas desde el arte a lo largo de nuestra investigación, dada su gran importancia en las representaciones alegóricas de poseídos.

Sin embargo, hemos considerado situar la mayor parte de las imágenes localizadas sobre la epilepsia-histeria, en el terreno alegórico - tratado en capítulos posteriores -, ya que, la mayoría de los personajes representados, han sido vistos como endemoniados o posesos, y representados en escenas de exorcismos en hagiografías. Estos enfermos han sido mostrados bajo un contexto de superioridad del poder divino sobre el demonio; y no propiamente como enfermos de epilepsia o histeria ³¹⁵.

Resulta interesante observar cómo interpretaba la histeria Charcot y la descripción de los ataques compuestos de cuatro fases: el epileptoide, el de posturas ilógicas, el de las posturas pasionales y el terminal. Véanse CHARCOT, J. M. y cols.- 1892, *Tratado de medicina*. (Coord. traducción: Rafael Ulecía Cardona). ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA DE MEDICINA Y CIRUGÍA PRÁCTICAS, vol. VII, Madrid, pp. 672 y ss.; y CHARCOT, J. M.- 2003, *Histeria: Lecciones del martes*. (Traducción: Ángel Cagigas). DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén, pp. 9 y 46.

³¹⁴ *Diccionario de la lengua española*. vol. I.

³¹⁵ Véase capítulo 11 dedicado a estas alegorías de la epilepsia-histeria, de la presente investigación.

3.1. CLASIFICACIÓN Y TIPOS DE EPILEPSIA E HISTERIA

3.1.1. *Epilepsia*

El término epilepsia procede del griego: *epilambanein*, que viene a significar “ atacar por sorpresa ”.

Según la OMS, la epilepsia se encuentra dentro de las *Deficiencias de los estados de consciencia y vigilia*, en concreto dentro del apartado 21 de las *Deficiencias intermitentes de la consciencia*³¹⁶.

La epilepsia es una de las enfermedades del sistema nervioso más frecuente, siendo, además, de carácter crónico. Es necesario distinguir entre la enfermedad epiléptica y las crisis epilépticas. Una única crisis epiléptica aislada no indica se padezca la epilepsia, siendo necesaria la repetición de varias crisis sin causa aparente³¹⁷.

La clasificación actual de la Liga Internacional contra la Epilepsia (ILAE) (1981) diferencia entre crisis epilépticas generalizadas frente a crisis parciales o focales³¹⁸.

- En las *crisis generalizadas* existe una descarga repentina y excesiva de las neuronas de la corteza cerebral, extendida a los dos hemisferios cerebrales de manera simultánea. Puede existir o no pérdida de consciencia, y cuando existen manifestaciones motoras, suelen ser bilaterales y simétricas.

Las crisis generalizadas pueden dividirse en:

Ausencias: Durante unos segundos la persona queda inmóvil y con la mirada fija, aunque puede existir parpadeo o algún otro pequeño movimiento. A los pocos segundos la consciencia se recupera y se continúa con lo que se estaba haciendo, aunque puede existir la sensación de tiempo perdido. Por su brevedad pueden tardar en ser detectadas, pudiendo en ocasiones darse con cierta frecuencia.

Crisis mioclónicas: La persona experimenta una sacudida repentina y breve, provocada por una contracción brusca de la musculatura. Según su localización suele tener unas u otras consecuencias motoras. Suele ser más frecuente en los miembros superiores, provocando la caída de objetos de las manos. Cuando sucede en los miembros inferiores, la persona cae al suelo. Su duración es de pocos segundos y, puede no concedérsele importancia hasta que se da otro tipo de crisis.

Crisis clónicas: Acontecen en niños muy pequeños, a veces durante un episodio febril. El niño sufre alteración de la consciencia y sacudidas

³¹⁶ Véase VV. AA.- 1983, *Clasificación internacional de las deficiencias, discapacidades y minusvalías: Manual de clasificación de las consecuencias de la enfermedad*. INSTITUTO NACIONAL DE SERVICIOS SOCIALES. REHABILITACIÓN, N° 22, Madrid, pp. 98-99.

³¹⁷ MEDINA MALO, C.- 2004, *Epilepsia: aspectos clínicos y psicosociales*. MÉDICA PANAMERICANA, Bogotá; THOMAS, P. y GENTON, P.- 1995, *Epilepsias*. (Traducción: Javier Salas Puig). MASSON, Barcelona, pp. 90-91.

³¹⁸ Hemos considerado más interesante reseñar los tipos de crisis epilépticas, que la clasificación de las epilepsias, pues sobre ésta no existe total consenso, al estar relacionada con los síndromes epilépticos según la edad. La clasificación de las crisis da una mejor idea, para entender cómo se experimentan estos ataques. Véase SOCIEDAD ESPAÑOLA DE NEUROLOGÍA, LIGA ESPAÑOLA CONTRA LA EPILEPSIA.- 2003, *Epilepsia*. ERGON, Madrid, p. 54.

rítmicas, simétricas o asimétricas, de progresión lenta y varios minutos de duración.

Crisis tónicas: Suelen darse también en niños pequeños. La crisis provoca alteración de la conciencia con flexiones y extensiones del cuerpo y cabeza. Pueden sucederse con mucha frecuencia y provocan caída y riesgo de traumatismos en el niño.

Crisis tonicoclónicas: Comienzan con una brusca pérdida de la conciencia y una fase tónica de rigidez del cuerpo, para luego pasar a una fase clónica de movimientos rítmicos del mismo. Es el tipo de crisis más llamativa donde puede haber expulsión de esfínteres, mordedura de la lengua, o lesiones por la caída o los movimientos.

Crisis atónicas: Se caracterizan por la pérdida del tono muscular y la conciencia, a veces en menos de un segundo, cayendo la persona bruscamente. Son muy peligrosas por los riesgos en la caída, difíciles de evitar tomando precauciones.

Otros tipos de crisis generalizadas: Engloban crisis como las caracterizadas por espasmos epilépticos, pudiendo existir sacudidas que provoquen movimientos de flexión de la cabeza, o de flexión de las extremidades y de la cabeza; o bien de extensión de cuello, tronco y extremidades. Los espasmos también pueden afectar de modo mixto a músculos flexores y extensores. Son más propios del lactante, aunque también pueden darse en niños más mayores.

En las crisis epilépticas existen síntomas y signos que preceden a la pérdida de conciencia conocidos como *aura*. El aura es parte del ataque epiléptico, y útil para tomar precauciones y prevenir riesgos, puesto que, en cada individuo suelen ser siempre las mismas. Son bastante menos frecuentes en las crisis generalizadas que en las parciales³¹⁹.

- En las *crisis parciales*, la descarga neuronal paroxística comienza en una zona concreta de uno de los dos hemisferios cerebrales, es el conocido como foco epiléptico. Si la conciencia no se encuentra alterada, se dice que estamos ante una crisis parcial simple. Si ésta se encuentra alterada, se trata de una crisis parcial compleja. Por la brevedad de las crisis, no siempre resulta sencillo conocer si hubo o no pérdida de conciencia. Cuando no se sabe si son generalizadas o parciales se denomina a las crisis de indeterminadas.

Los efectos de estas crisis son muy variados y dependen de donde se haya iniciado el foco epileptógeno, pudiendo éste tener su origen en la zona frontal, parietal, central, temporal y occipital. Así, las crisis parciales, más frecuentes que las generalizadas, se dividen en:

Crisis parciales simples: En estas crisis no se encuentra alterada la conciencia, y sus efectos dependen del lugar donde se haya originado el foco epiléptico. El ataque epiléptico comienza con diferentes auras, cuyos síntomas dan nombre a los siguientes tipos de crisis³²⁰:

³¹⁹ MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, pp. 167 y ss.

³²⁰ Siguiendo a García-Albea Ristol: « El aura nos indica un comienzo focal (*foco epiléptico*) y nos informa con frecuencia del lugar de la corteza cerebral donde se inicia la crisis, y por tanto de la localización de la lesión. Por ejemplo, las crisis que se inician en la corteza occipital se pueden manifestar con síntomas visuales (alucinaciones visuales, etc.). El aura es una manifestación

Crisis parciales simples motoras: Se experimentan sacudidas rítmicas de corta duración, iniciándose en los dedos de pies o manos, o hacia la mitad de la cara, y propagándose de ahí, a la misma zona del hemicuerpo contrario. Otra variante son las crisis *somatomotoras*, que pueden provocar posturas anómalas en los miembros. O las crisis *versivas*, que se manifiestan en movimientos del tronco, sacudidas de la mirada, y movimientos clónicos de los globos oculares. También pueden darse crisis *fonatorias* donde el paciente queda sin habla - interrupción epiléptica del lenguaje -, o presenta alteraciones de la articulación³²¹.

Crisis parciales simples con signos sensitivos o sensoriales: Dentro de ellas pueden darse las crisis *somatosensitivas*, donde pueden experimentarse sensaciones tales como hormigueos, pinchazos, sensación de descarga eléctrica, etc., en la zona del hemicuerpo contraria al hemisferio donde se produjera la crisis. También pueden darse crisis *visuales*, donde la persona experimenta alucinaciones tales como luces o escenas. En las crisis *auditivas* se oyen sonidos o voces, y en las *olfatorias* se experimentan olores desagradables o indefinidos. No son tan frecuentes las crisis *vertiginosas* con sensación de desplazamiento.

Crisis parciales simples con signos vegetativos: Estos signos vegetativos suelen ser muy frecuentes, y pueden darse tanto en la esfera digestiva, con sensaciones de pesadez, náuseas, etc.; como en la urogenital, con sensaciones como la necesidad de micción; el sistema cardiovascular, con palpitaciones, taquicardia, etc.; sistema respiratorio, con sensación de ahogo, tos, etc.; de termorregulación, con escalofríos, sudoración, etc., así como en musculatura ocular, donde puede producirse aumento o disminución del diámetro de la pupila (*midriasis* o *miosis*).

Crisis parciales simples con signos psíquicos: En estas crisis no queda alterada la conciencia, aunque puede darse una percepción alterada de la realidad presente, tal como pensamientos repentinos de haber visto (*déjà vu*) o vivido (*déjà vécu*) algo anteriormente, aunque sin ser esto cierto³²².

Crisis parciales complejas: Se caracterizan por una conciencia alterada y un foco de propagación muy variado. En estas crisis, el aura depende de la zona afectada. Así, el enfermo puede experimentar unos movimientos automáticos forzados y que no puede evitar, como es el ejemplo de movimientos maxilares semejantes a la masticación, deglución, etc. Asimismo, puede presentar automatismos gestuales como arreglarse la ropa, rascarse o frotarse, etc.; aunque aun pueden ser más complejos, como abrocharse y desabrocharse, ordenar cosas, etc.

epiléptica (no preepiléptica), y en algunos pacientes sus crisis epilépticas se expresan tan sólo por el aura, sin generalización posterior, en cuyo caso deben llamarse crisis focales o parciales ». GARCÍA-ALBEA RISTOL, E.- 2002, *Teresa de Jesús: Una ilustre epiléptica (con una breve historia de la enfermedad sagrada)*. HUERGA & FIERRO, Madrid, p. 109.

³²¹ Pueden citarse algunos ejemplos como la *anartria*, donde existe imposibilidad para articular fonemas o palabras, o la *afemia*, donde existe una pérdida del lenguaje articulado, etc. THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, p. 41; y SOCIEDAD ESPAÑOLA DE NEUROLOGÍA..., *Op. cit.*, p. 687.

En épocas como en la Antigüedad o el medioevo, no resulta difícil imaginar cómo estos ataques, acompañados de alteraciones en el habla, podían dar lugar a toda variedad de interpretaciones de posesión demoníaca.

³²² GIL-NAGEL REIN, A. (coord.).- 2004, *Epilepsia*. ARS MÉDICA. CONTINUA NEUROLÓGICA, Barcelona, pp. 3 y ss.; THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, pp. 1, 27-29 y 90 y ss.; MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, p. 28.

También pueden mostrarse automatismos verbales estereotipados, como palabras o exclamaciones. Los efectos tónicos o de rigidez en las articulaciones pueden ser indicios, para saber si estamos ante una crisis epiléptica.

Secundariamente generalizadas: Así como la descarga puede no extenderse de su lugar de inicio, también puede propagarse por una parte o la totalidad del hemisferio de origen, o terminar extendiéndose por toda la corteza cerebral, convirtiéndose en una crisis secundariamente generalizada³²³.

Cuando una crisis epiléptica se prolonga durante un periodo de tiempo superior a treinta minutos, se conoce como *status epiléptico* y puede tener consecuencias serias o mortales³²⁴.

Desde la literatura, Dostoevskiï, quien padeció epilepsia y la reflejó en los personajes de sus obras, narra con gran plasticidad en su obra, *El Idiota*, la experiencia del aura seguida del ataque epiléptico:

« Luego, de pronto, pareció refulgir algo ante él; una extraordinaria claridad *interior* iluminó su alma. Aquel ademán habría durado el espacio de medio segundo; pero él, no obstante, recordaba el comienzo, el primer sonido de su extraño grito, que le habría salido de lo hondo del pecho y que no hubiera habido forma humana capaz de contener. Luego perdió momentáneamente la consciencia y sumiose en una nueva bruma. [...] Sabido es que los ataques de epilepsia, sobre todo la misma *epilepsia*, se producen instantáneamente. En ese instante, de pronto, demúdase extraordinariamente el semblante, sobre todo la mirada. Convulsiones y espasmos apodéranse de todo el cuerpo y de todas las facciones del rostro. Un grito tremendo, inimaginable y a nada semejante, se escapa del pecho; en ese grito parece desaparecer súbitamente todo lo humano, y no es posible, o cuando menos es muy difícil, que el espectador advierta y logre comprender que ese grito lo ha lanzado el mismo hombre. Hasta llega a figurarse que ese grito lo ha lanzado otro, metido dentro, de aquel hombre. Muchos, por lo menos, explican de ese modo su impresión, y a no pocos el aspecto de un epiléptico atacado de su mal les infunde un espanto decidido e intolerable, que tiene algo de místico »³²⁵.

Semejante descripción puede darnos una inmejorable idea de la experiencia del enfermo de una crisis, así como de la inquietud que ésta puede despertar en los observadores; no exenta de las viejas ideas de posesión reflejadas de modo constante en el arte. Resulta también interesante la siguiente reflexión de la experiencia del aura, también de la misma obra:

« Pensaba, entre otras cosas, en que en su estado epiléptico había un grado casi inmediatamente antes del ataque (...) en que, de pronto, en medio de la tristeza, de la bruma, de la opresión

³²³ *Id.*, *Op. cit.*, p. 28; y véanse además: THOMÁS, P. y ARZIMANOGLOU, A.- 2003, *Epilepsias*. (Traducción: Bibiana Lienas Massot y Albert Figueras Suñé). MAYO, Barcelona, pp. 90-103; THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, pp. 27 y ss.; SOCIEDAD ESPAÑOLA DE NEUROLOGÍA..., *Op. cit.*, pp. 53 y ss.

³²⁴ MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, p. 343.

³²⁵ DOSTOEVSKIÏ, F. M.- 2005, *El Idiota*. (Traducción: Rafael Cansinos Asséns). HOMO LEGENS, N° 2, Madrid, pp. 275-276.

espiritual, parecía a veces inflamársele el cerebro, y en un estallido extraordinario exaltar al mismo tiempo todas sus energías vitales. La sensación de la vida, la consciencia, casi se duplicaba en aquellos instantes, que se prolongaban como relámpagos. Alma, corazón, iluminábanse con desusada luz; todas sus agitaciones, todas sus dudas, toda su inquietud, parecían amansarse de pronto, sumirse en una altísima serenidad, henchida de júbilo, y unas ilusiones radiantes y armoniosas, llenas de razón y de razones definitivas. En aquellos instantes, aquellas vislumbres no eran todavía sino el presentimiento de aquel segundo definitivo (nunca más de un segundo) en que empezaba el verdadero ataque. Aquel segundo era indudablemente insufrible. Al recordar luego aquel momento, ya establecido, solía decirse con frecuencia que todos aquellos relámpagos y vislumbres de suprema sensación y consciencia de sí mismo, y acaso *de un supremo existir*, no eran otra cosa que enfermedad, la interrupción del estado normal, y, si era así, entonces aquello no era en absoluto un supremo existir (...) ¿Qué importa en el fondo, que sea ésa una exaltación anormal, si el resultado es el mismo, si la sensación experimentada, cuando se la recuerda y se la analiza ya en estado de salud, se muestra en un supremo grado de armonía, de belleza: infunde un sentimiento hasta allí ignorado y no sentido de plenitud; de mesura, de paz, y de un inspirado, iluminado fundirse en la *suprema síntesis de la vida?* (...) »³²⁶.

Existen otras enfermedades que pueden confundirse con la epilepsia, al suceder las primeras crisis repentinas, con alteración de la conciencia. Las más importantes son: entre las sistémicas, el síncope; entre las neurológicas, enfermedades como las cerebrovasculares; y entre las psiquiátricas, la reacción de conversión (o la histeria), los ataques de pánico, las psicosis afectiva, etc.³²⁷.

Las crisis epilépticas que puedan haber sido reflejadas en el arte como posesiones, habrían de corresponderse, de entre los diferentes tipos ya mencionados, a las epilepsias generalizadas, siendo éstas las más llamativas, o a las crisis parciales secundariamente generalizadas. Albea Ristol menciona que las crisis parciales no fueron conocidas sino a finales del siglo XIX³²⁸.

³²⁶ *Id.*, *Op. cit.*, p. 265.

³²⁷ Patologías o enfermedades que pueden acompañarse de epilepsia son: Trastornos metabólicos, endocrinológicos, degenerativos, inmunológicos, congénitos, infecciosos, nutricionales, ambientales, psíquicos, tóxicos, vasculares, yatrogénicos, tumorales y traumáticos. Véase MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, pp. 113-126; THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, pp. 113 y ss.; THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, pp. 45-46.

En el CIE 10 los trastornos mentales relacionados con la epilepsia quedan recogidos en los apartados *Otros trastornos mentales debidos a lesión o disfunción cerebral o a enfermedad somática* (F06); y en *Trastornos de la personalidad y del comportamiento debidos a enfermedad, lesión o disfunción cerebral* (F07). En el DSM IV se menciona trastornos de la personalidad, síntomas psicóticos y síntomas de trastorno del ánimo. Véanse ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, pp. 26-27; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, pp. 398 y ss.; HALES, R. E., YUDOFISKY, S. C. y TALBOTT, J. A., *Op. cit.*, vol. I, pp. 165-167.

³²⁸ Véase nota primera a pie de página en GARCÍA-ALBEA RISTOL, E.- 1999, *Historia de la epilepsia*. MASSON, Barcelona, p. 1.

3.1.2. Histeria

Actualmente la denominación de *histeria* está en desuso, siendo conocida esta enfermedad como *trastorno de conversión*, o *trastorno de somatización*.

La *histeria* es una neurosis provocada por una enfermedad atribuida, aunque sin consenso, a factores psicológicos³²⁹.

García-Albea Ristol resume las características más llamativas de esta enfermedad, que alcanzó gran popularidad debido a los estudios de Charcot y Freud:

« En general la histeria consiste en síntomas y signos que sugieren disfunción de las funciones motoras (parálisis histéricas, “tempestad de movimientos” o “gran crisis histérica de Charcot”), sensoriales (ceguera histérica, por ejemplo) sin descubrirse lesión responsable »³³⁰.

Según la OMS, la histeria se engloba dentro de los *Trastornos disociativos (de conversión)* (F44)³³¹.

El DSM IV difiere bastante de la clasificación de la OMS, al englobar la histeria dentro de los *Trastornos somatomorfos*, y no en los disociativos.

En el DSM IV el *Trastorno de conversión* (F44), también conocido por *Trastorno de Briquet* - según su denominación anterior -, engloba toda una serie de síntomas físicos sin causa aparente, no existiendo en la histeria una base orgánica como en la epilepsia. Su forma de manifestarse puede también ser confundida con otras enfermedades médicas que, en ocasiones y de forma paralela, puedan existir durante el trastorno de conversión. Este trastorno puede manifestar la siguiente sintomatología: *con síntomas o déficit motores* (F44.4); *con crisis o convulsiones* (F44.5); *con síntomas o déficit sensoriales* (F44.6); y *con presentación mixta* (F44.7)³³².

Los síntomas más comunes experimentados por el enfermo son la parálisis, especialmente en las extremidades, así como la ceguera o el mutismo. También son frecuentes los movimientos anormales como tics

³²⁹ Ya comentamos el capítulo anterior, que la locura formaba parte de las psicosis, mientras que el resto de las anomalías psíquicas eran consideradas de neurosis.

³³⁰ GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Teresa de Jesús: Una ilustre epiléptica...*, p. 113.

³³¹ Para el tema que nos interesa, de la histeria en el arte, podemos destacar, entre las categorías incluidas entre los *Trastornos somatomorfos*, las siguientes:

Trastornos disociativos de la motilidad (F44.4), *Convulsiones disociativas* (F44.5); *Anestias y pérdidas sensoriales disociativas* (F44.6); *Trastornos disociativos (de conversión) mixtos* (F44.7); y *Otros trastornos disociativos (de conversión)*. Véase ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD, *Op. cit.*, pp. 36, 134 y ss.

³³² HALES, R. E., YUDOFKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.), *Op. cit.*, pp. 440-441.; LÓPEZ-IBOR ALIÑO, J. J. y VALDÉS MIYAR, M. (dirs.), *Op. cit.*, pp. 24 y 545 y ss.; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, pp. 665 y ss.

En el DSM IV, dentro de los *Trastornos somatomorfos* se encuentran, entre otros, los *Trastornos de conversión* (F44) y los *Trastornos de somatización* (F45). El primero parece estar asociado a muchas sintomatologías físicas, el segundo, únicamente a uno o dos síntomas. Ambos trastornos combinados, constituyen la enfermedad que originariamente se llamara histeria. Hemos indicado solamente el segundo por razones de espacio, y por centrarse más la sintomatología en los movimientos anormales y pseudoconvulsiones, recogidas en el presente trabajo desde el arte. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 711 y ss.

y sacudidas, así como las pseudoconvulsiones, a veces con ataques epilépticos³³³.

Así, en cada uno de los episodios del trastorno de conversión, puede presentarse uno de los síntomas, aunque suelen terminar apareciendo varios. Los diversos síntomas motores, convulsivos y sensoriales, pueden dar la sensación de que el paciente exagera su enfermedad. No obstante, el afectado no finge ni simula tales síntomas. La situación se complica cuando la enfermedad tiene lugar de manera simultánea con otras manifestaciones o síntomas, semejantes a los de la conversión, pero pertenecientes a otras dolencias. Por todo ello, el diagnóstico de la conversión requiere de un completo examen físico y mental del posible afectado. Este trastorno suele estar relacionado con conflictos psicológicos, que parecen resolverse cuando se reconoce el síntoma de conversión³³⁴.

En el terreno artístico, Richer, a partir de su trabajo conjunto con Charcot, realizó grabados de cada una de las fases del ataque histérico (lám. 7), tal y como se consideraba se desarrollaba la histeria a finales del siglo XIX. Aunque en la actualidad estos conocimientos no siguen vigentes, no dejan de tener su importancia, dado el interés de ambos autores, no ya en el ámbito médico, sino el artístico. Pues Charcot se interesó junto con Richer en las imágenes de endemoniados, a quienes consideraron ante todo, enfermos de histeria³³⁵:

« Para concluir este estudio sobre las representaciones de los antiguos endemoniados nos parece útil ofrecer al lector una descripción sumaria de la gran neurosis tal como la observamos hoy, y sobre todo del gran ataque convulsivo que es una de las principales manifestaciones.

En modo alguno este paralelismo nos debe llevar a la conclusión de que la histeria haya sido el único estado mórbido disimulado en los casos de posesión, se encuentran otras neurosis como la alienación mental bajo diversas formas (demonopatía), la epilepsia, la hipocondría, etc. Pero no es menos cierto que de todas las afecciones nerviosas en este caso la histeria es la que parece haber jugado casi siempre el papel más importante y que los movimientos y las contorsiones de los antiguos endemoniados representados por los artistas se han tomado de la sintomatología de la histeria »³³⁶.

³³³ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 718-719.

³³⁴ HALES, R. E.; YUDOFKY, S. C., y TALBOTT, J. A. (dir.), *Op. cit.*, p. 441. Los síntomas y formas de la histeria fueron establecidos por Freud en su teoría psicoanalítica de finales del siglo XIX. Véase FREUD, S.- 2002, *La histeria*. (Traducción: Luis López-Ballesteros y de Torres). ALIANZA. BIBLIOTECA FREUD, Madrid, pp. 163 y ss.

³³⁵ El interés de ambos autores puede apreciarse en las obras: *Les démoniaques dans l'art y L'art et la médecine*, ya citadas al comienzo del presente capítulo. Resulta también interesante la obra publicada por Cagigas, recopilando fotografías, dibujos de los enfermos con histeria que atendió Charcot: CAGIGAS, A.- 2003, *La histeria de Charcot*. DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén.

³³⁶ CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, p. 105. El interés artístico de Charcot se encuentra tan presente en su tarea como médico, que en sus lecciones, a las que lleva enfermos reales como ejemplo ilustrativo, cita incluso obras de arte sobre endemoniados, que representan algunas de las posturas de sus enfermos. Citaremos a continuación un fragmento de una de sus lecciones, cuyo ejemplo merece la pena por la descripción clínica de los síntomas de la enfermedad y del enfermo, a quien compara con el endemoniado representado en una obra; así como por las correcciones que hace de la pintura, fruto de su experiencia con dicha enfermedad. La obra a la que

3.2. ETIOLOGÍA DE LA EPILEPSIA Y DE LA HISTERIA

- La etiología de la epilepsia depende tanto de factores genéticos como de adquiridos. Las descargas epilépticas, por lo general, se deben a diferentes anomalías bioquímicas que alteran las propiedades de las membranas de las neuronas³³⁷.

La clasificación internacional de los síndromes epilépticos, denomina de la siguiente manera a las epilepsias según su origen:

Idiopáticas: En estas epilepsias no se conoce la causa de dicha enfermedad, pudiendo ser ésta genética, o en menor medida, ambiental, descartándose posibles lesiones cerebrales.

Sintomáticas: La epilepsia está ocasionada por una lesión del sistema nervioso central, prevaleciendo el componente adquirido sobre el genético.

Criptogénicas: Pese a no conocerse su causa, se piensa ésta es orgánica; aunque todavía no haya sido detectada en las diferentes pruebas. Sin embargo, puede acabar siendo sintomática, al terminar siendo averiguada la causa en alguna prueba³³⁸.

La epilepsia puede acontecer a cualquier persona y en cualquier momento de la vida, aunque parece existir una mayor predisposición en el periodo comprendido entre la infancia y finales de la adolescencia. Por lo general, a medida que se produce la epilepsia en las personas adultas, ésta es menos idiopática y más sintomática, al estar asociada a otras enfermedades como puedan ser problemas alcohólicos, tumorales, posvasculares, etc.³³⁹.

La epilepsia también puede darse como parte de la sintomatología de otros trastornos tales como: metabólicos, endocrinológicos, degenerativos, inmunológicos, congénitos, infecciosos, etc.³⁴⁰.

se refiere Charcot se trata de la *fig. 129*, que presentamos en este capítulo 3 (p. 176), *Epilepsia-histeria como realidad*:

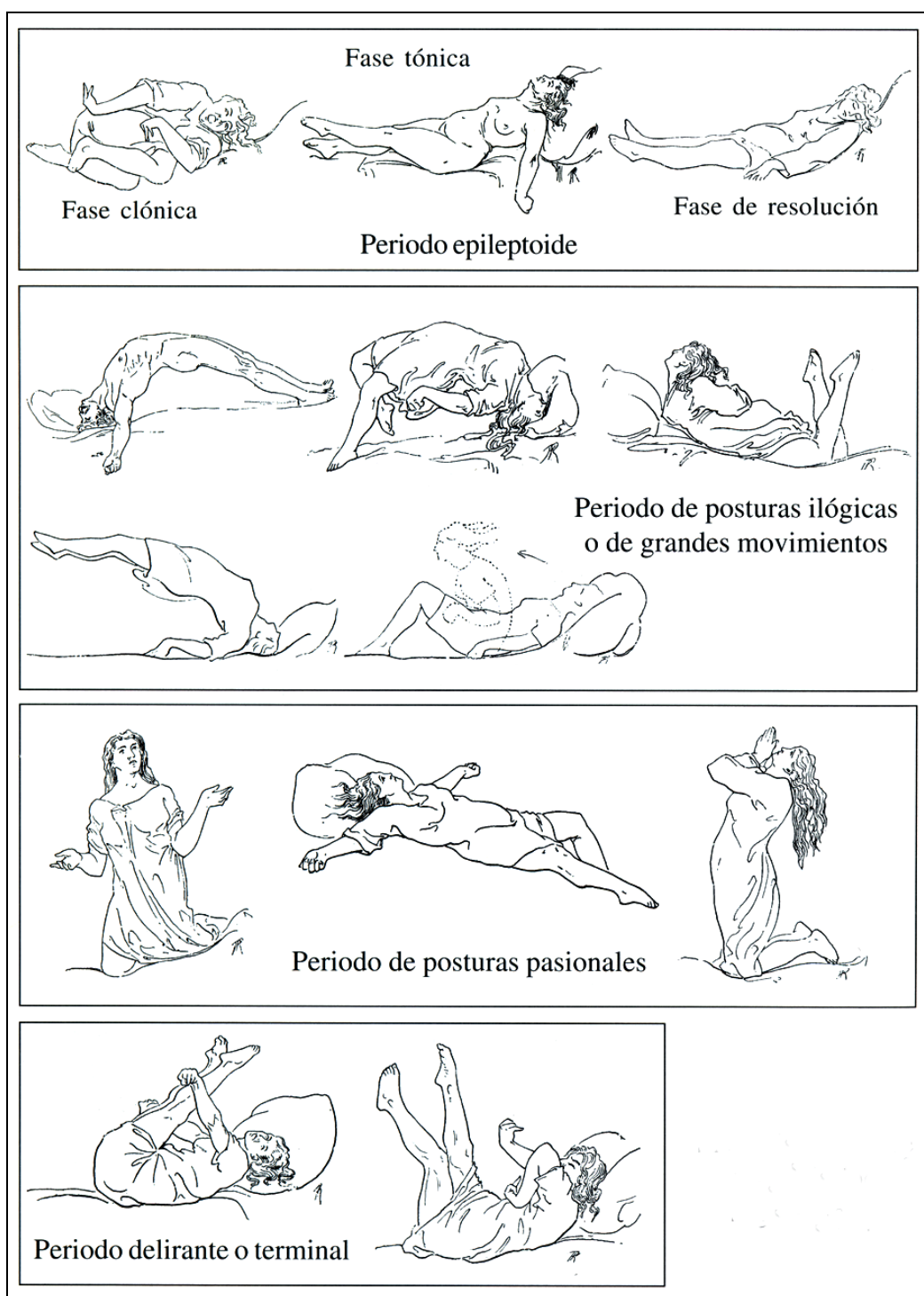
« [En el contexto de una de sus lecciones, con un niño enfermo de histeria que su madre ha traído a Charcot]. Charcot: En Passy tuvo por tres veces esos sofocos y le sacaron del colegio, ahora está en su casa. Entonces se perfila la enfermedad. Esto es lo ocurrido. Durante ocho días tiene ahogos tres veces al día (...). Empiezan con los famosos ahogos, con una especie de espasmo respiratorio; entonces los brazos se contraen como si el chico esbozase lo que en patología histérica se llama un arco de círculo. / Sus padres habían visto este arco de círculo. / La madre: Sí señor, varias veces. / Charcot: Aquí tenemos una estampa que reproduce un fresco de Domenico que está en Roma y que representa a San Nil curando a un endemoniado. No hay duda de que pintó este endemoniado del natural y lo he mostrado a menudo a los asistentes a este curso. / Sólo quiero hacer notar que la postura de los brazos del endemoniado no es exacta o al menos no se corresponde exactamente con la que se ve en las crisis histéricas. El endemoniado de Domenico levanta los brazos al aire mientras que un histérico los mantiene a lo largo del cuerpo y en pronación forzada. Por lo demás la postura es exacta. El niño está sobre la punta de los pies y echa el cuerpo hacia atrás de manera que forma un arco de círculo y si estuviere tumbado en el suelo sólo se apoyaría en la nuca y en los dedos de los pies. Pero repito que en el arco de círculo los brazos suelen estar estirados y las muñecas dobladas. / Al comienzo hay una especie de movimiento de rotación en los brazos, los enfermos los elevan, después los bajan; el cuerpo se echa hacia atrás, de manera que de caer, si no se los sostuviera como al endemoniado del cuadro, sólo tocarían el suelo con la cabeza y los pies ». CHARCOT, J. M., *Histeria: Lecciones...*, p. 81.

³³⁷ THOMÁS, P. y ARZIMANOGLOU, A., *Op. cit.*, pp. 7 y 63.

³³⁸ Véanse *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 63 y 154; y THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, p. 85.

³³⁹ THOMÁS, P. y ARZIMANOGLOU, A., *Op. cit.*, p. 85.

³⁴⁰ MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, pp. 85 y 90.



6.- RICHER, P. *Etapas del ataque histérico. Oeuvres complètes de Charcot. 1887.*

- En la histeria, su actual denominación de *trastorno de conversión* lleva implícita la etiología del trastorno, al considerarse que, en esta enfermedad se da una conversión de un conflicto psicológico en un conflicto somático. Sin embargo, esta relación etiológica es difícilmente demostrable y resulta más adecuado admitir que se desconoce la causa de este trastorno³⁴¹.

Aún así, se han atribuido una serie de *factores psicoanalíticos y biológicos*, influyentes en la aparición de este trastorno. Desde los *factores psicoanalíticos*, este trastorno equivale a « la represión de un conflicto intrapsíquico inconsciente y la conversión de la ansiedad en síntomas físicos ». El trastorno aparece cuando la persona se ve obligada a reprimir impulsos instintivos como los agresivos o sexuales. Estos síntomas simbolizan el deseo reprimido y el enfermo los puede utilizar para reclamar un trato especial o de manipulación sobre los demás. Desde los *factores biológicos* se apunta ciertas alteraciones neuropsicológicas que justificarían los déficits sensoriales³⁴².

Algunos factores de predisposición son los trastornos de personalidad y los psicosociales, a los que se añade una historia de abusos. También parece existir cierta tendencia en ambientes rurales o poco cultivados, así como en los afectados de trastornos neurológicos. En estos últimos, la conversión se atribuye al « modelado » o imitación; al haber observado el afectado de trastorno de conversión, ciertos síntomas neurológicos en otros enfermos, que posteriormente y sin pretenderlo, luego representa o simula³⁴³.

Los síntomas de conversión suelen comenzar durante la adolescencia, siendo más frecuente en las mujeres que en los hombres³⁴⁴.

3.3. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA EPILEPSIA Y DE LA HISTERIA

« La epilepsia a los ojos de la sociedad aparece como un padecimiento biológico de características devastadoras. Se la considera como la causa de múltiples frustraciones y limitaciones de quienes la sufren, produce en ellos un desajuste social que los ha puesto en desventaja a través de la historia y los ha llevado a ser apartados y temidos ».

MEDINA MALO, C.- 2004, *Epilepsia: aspectos clínicos y psicosociales*.

Respecto a la epilepsia, dependiendo del tipo de crisis varía la vivencia de la enfermedad y su repercusión sobre el individuo. Existen unas epilepsias más invalidantes que otras. También influye en el individuo la

³⁴¹ Lo mismo sucede con el *trastorno de somatización*, de causas desconocidas. Ya hemos mencionado anteriormente que la antigua histeria, ahora aparece recogida en el DSM IV de modo combinado en los trastornos de *somatización* y *conversión*. En el presente trabajo, utilizamos de modo preferente el concepto de histeria para designar a esta enfermedad, y en concreto al *trastorno de conversión*. KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, p. 714; y HALES, R. E. y YUDOFISKY, S. C.- 2000 (3ª edición), *Sinopsis de psiquiatría clínica: basado en DSM Tratado de psiquiatría*. MASSON, Barcelona, p. 444.

³⁴² KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, pp. 717-718.

³⁴³ HALES, R. E. y YUDOFISKY, S. C., *Sinopsis de psiquiatría clínica...*, p. 444; HALES, R. E.; YUDOFISKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.), *The American Psychiatric...*, vol. I, pp. 672-73.

³⁴⁴ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 671-672; y KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, p. 714.

frecuencia de aparición, si es diaria, semanal, etc.; o se presenta de manera diurna o nocturna. La alteración o pérdida de la conciencia supone el riesgo de traumatismos, pues no en todas las personas se da el aura que anticipe el saber cuándo tendrá lugar la crisis, y que les permita tomar algunas precauciones.

La epilepsia provoca inseguridad e indefensión cuando las crisis son muy aparatosas y no controladas con la medicación, aunque esto último no sea lo frecuente. Es necesario tener en cuenta la gran preocupación que puede sentir el epiléptico, sobre una enfermedad acerca de la que él mismo puede no tener vivencias, y cuyos síntomas conoce por otras personas³⁴⁵.

Por lo general, la mayoría de las epilepsias (80%) son dominadas con los medicamentos, y en muchas ocasiones, incluso llega a remitir gracias al tratamiento. El optimismo acerca del control médico sobre esta enfermedad ha llevado a considerar, que no existe una personalidad especial en el epiléptico³⁴⁶. Aunque esta afirmación no puede ser del todo cierta si consideramos la siguiente afirmación de Medina:

« La epilepsia afecta al individuo y a su familia en todos los momentos y aspectos de su vida: en la infancia, la adolescencia y la edad adulta; en la escuela, en la práctica de los deportes u otras actividades lúdicas, en su sexualidad y demás aspectos de su relación de pareja y en su trabajo »³⁴⁷.

La situación es completamente diferente en los individuos cuya epilepsia es resistente a la medicación, y que viven con el miedo constante de una crisis. Estos individuos pueden tender al aislamiento evitando el contacto con el entorno y generando sentimientos de incapacidad e indefensión. La mayor repercusión parece ser a nivel laboral, donde el epiléptico puede desempeñar funciones por debajo de sus capacidades, lo que puede llevar a alteraciones del estado de ánimo y depresión³⁴⁸.

Para prevenir se den las crisis, incluso en las epilepsias bien controladas, se aconseja a estos enfermos seguir una serie de medidas, tales como: dormir un número suficiente de horas; en la dieta moderación con las bebidas alcohólicas; o practicar deportes que no supongan un gran riesgo en el caso de que se diese una crisis. Las mayores restricciones se dan para la conducción de vehículos y esto depende del tipo de epilepsia. Todo ello determina la vida del paciente con unos límites que le condicionan en el desarrollo de las actividades cotidianas, pese a que la epilepsia no se manifieste³⁴⁹.

Existen también mayores riesgos para la mujer, de malformaciones del feto durante el embarazo. Existe además la posibilidad del desarrollo de

³⁴⁵ THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, p. 247; THOMAS, P. y A. GENTON, P., *Op. cit.*, p. 135.

³⁴⁶ THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, p. 22.

³⁴⁷ MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, p. 412.

³⁴⁸ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 413 y 417; THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, p. 256; THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, pp. 137-139.

³⁴⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 135-136; SOCIEDAD ESPAÑOLA DE NEUROLOGÍA..., *Op. cit.*, pp. 683-684; THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, pp. 248 y ss.

ciertas enfermedades mentales como la psicosis, por ejemplo, en las epilepsias parciales rebeldes o resistentes a los medicamentos³⁵⁰.

No obstante, pese a que puedan llevar una vida normal, y la epilepsia pueda llegar a curarse, las personas epilépticas siguen sufriendo la marginación que supone el desconocimiento por parte de la sociedad, dentro de la cual, es una enfermedad más frecuente de lo que podría suponerse, y que suele ser ocultada por miedo del afectado³⁵¹.

El contacto con asociaciones favorece esta inserción social del epiléptico, al defender los derechos ante los problemas sociales, y beneficiando con su apoyo el bienestar psicológico del enfermo³⁵².

La histeria (o trastorno de conversión) es una enfermedad mucho menos frecuente que la epilepsia, y según se ha visto, mucho más compleja en su diagnóstico, dada la ausencia de causa orgánica en sus síntomas. El histérico en su neurosis, al contrario de como viéramos en el psicótico, sí guarda una relación con el entorno en sus actos y conductas. Sin embargo, está condicionado por un conflicto no resuelto que lo tortura - desde la perspectiva psicoanalista -, o por un problema que trata de camuflar - según concepciones más actuales -; quedando afectadas en ambos casos sus relaciones sociales. Su afectividad y sentimientos son normales aunque limitados por este trastorno del cual él mismo puede ser consciente, pero sin lograrlo resolver³⁵³.

Algunos síntomas psicológicos asociados a este trastorno de conversión son:

La ganancia primaria: El enfermo obtiene un beneficio al mantener el conflicto o necesidad fuera de la conciencia, disminuyendo así la ansiedad; aunque ésta no termina de desaparecer, quedando un síntoma que simboliza ese conflicto inconsciente.

La ganancia secundaria: Es cuando el enfermo obtiene ciertas ventajas a partir de su trastorno. Esto puede suponer evitar obligaciones u otras circunstancias que habría de afrontar, permitiéndole además obtener un apoyo que de otro modo no sería posible. Ello también le permite manipular la conducta de otras personas.

La belle indifférence: El enfermo puede mostrarse alegre y despreocupado ante unos síntomas en apariencia preocupantes.

La identificación: Donde el enfermo puede contagiarse de los síntomas de otra persona significativa, tomándola de modelo (como sucede en las epidemias de histeria, que analizaremos más adelante desde las imágenes artísticas).

³⁵⁰ THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, pp. 139 y ss.; THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, p. 263.

³⁵¹ *Id.*, *Op. cit.*, p. 256; THOMAS, P. y GENTON, P., *Op. cit.*, pp. 137-139.

³⁵² THOMÁS, P. y ARZIMANOGLU, A., *Op. cit.*, pp. 266-267.

³⁵³ RUIZ OGARA, C. y cols., *Op. cit.*, p. 293; y KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J., *Op. cit.*, p. 714.

Sobre los enfermos de histeria ha pesado siempre la idea de ser simuladores de sus propios síntomas, no siendo esto cierto, pues actúan de modo inconsciente³⁵⁴.

Desde una psicología de rasgos psicoanalistas, se considera a estas personas ávidas de afecto y con necesidad continua de seducir y llamar la atención. Por ello se les ha llamado egocentristas, dependientes afectivos, provocadores, etc. También se ha dicho de estos enfermos que tienen una doble personalidad: la de somatización que “disfraza” la verdadera angustia; y la del sentimiento de impotencia y fracaso, causante de la conversión, que aflora cuando se descubre el conflicto, siendo éste por lo general de cierto componente sexual no admitido³⁵⁵.

La relación deteriorada con el entorno suele aislar a estos enfermos de su familia y ambiente laboral y social, pudiendo ser frecuentes los intentos de suicidio³⁵⁶.

La ansiedad parece ser un rasgo clave en los histéricos. Este trastorno tiene buen pronóstico cuando es tratado en sus inicios, pudiendo el enfermo verse libre de sus síntomas; o en caso contrario, volverse crónico, con el aislamiento que para el enfermo esto supone³⁵⁷.

3.4. EPILEPSIA-HISTERIA EN LA VIDA COTIDIANA: ENDEMONIADOS Y POSEÍDOS

« A diferencia de la brujería, aberración cristiana exclusiva de Europa occidental, la posesión demoníaca y el exorcismo son universales, comunes a las religiones y creencias de todos los tiempos y lugares. La posesión demoníaca es un término que se aplicaba a la personalidad perturbada; el exorcismo, el medio por el cual la persona enferma a veces recuperaba una conducta normal. La tarea que antiguamente desempeñaban los sacerdotes - curar a las personas perturbadas - la desempeñan actualmente los psiquiatras ».

HOPE ROBBINS, R.- 1991, *Enciclopedia de la brujería y demonología*.

Si la ceguera junto a la locura eran consideradas dos de las enfermedades más terribles, ambas suscitadoras de gran temor, no resulta difícil imaginarse el desconcierto ante dos enfermedades como la epilepsia y la histeria. Ambas, muy diferentes entre sí, se encuentran unidas por una serie de síntomas, que parecen separar al individuo de sí mismo, provocándole una serie de movimientos anómalos y convulsivos, cuya causa derivó hacia la explicación sobrenatural de la posesión³⁵⁸.

³⁵⁴ HALES, R. E. y YUDOFKY, S. C., *Sinopsis de psiquiatría clínica...*, p. 444; KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J. *Op. cit.*, p. 719.

³⁵⁵ BERGÉRET, J. y cols., *Op. cit.*, pp. 136-138. Sobre el carácter de los histéricos desde el punto de vista psicoanalítico, resulta interesante ver MASCARELL, S. (coord.)- 1980, *Aproximación a la histeria*. MAYORÍA. CIENCIAS DE LA CONDUCTA, Barcelona, pp. 126 y ss.

³⁵⁶ HALES, R. E.; YUDOFKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.), *The American Psychiatric...*, vol. I, p. 671; HALES, R. E. y YUDOFKY, S. C., *Sinopsis de psiquiatría clínica...*, p. 444.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Aunque el término de histeria se encuentre en desuso, y actualmente dividido en dos trastornos diferenciados entre sí, según ya hemos visto, a partir de ahora referiremos únicamente el término de *histeria*, pues así se ha conocido la enfermedad durante siglos. También bajo semejante nombre la difundieron Richer y Charcot en su análisis de los endemoniados. Otra pretensión carecería de sentido en esta obra dedicada a las imágenes artísticas.

3.4.1. *Epilepsia-histeria en la Prehistoria*

La epilepsia y la histeria son enfermedades tan antiguas como la humanidad. Según ya hemos visto con las deficiencias de la ceguera y de la locura, todas las enfermedades en la Antigüedad eran consideradas como causa de posesión por parte de espíritus. Aunque, de todas ellas, es probable que las manifestaciones tanto de la epilepsia como de la histeria, fueran consideradas por excelencia como posesión demoníaca.

Desde el comienzo de los tiempos, ambas enfermedades es de suponer ofrecieron al hombre un temeroso espectáculo, donde la explicación sobrenatural resultaba la idea más evidente, en una época dominada por la superstición. Las diferentes manifestaciones de la epilepsia y de la histeria suponían el modo más terrible de manifestarse aquellos espíritus malignos en los que se creía; así como de señalar alguna culpa merecedora de semejante castigo por parte de las divinidades.

Como ya comentáramos de la locura, en el Paleolítico fue frecuente la trepanación de cráneos, considerándose esta práctica la utilizada para curar la epilepsia³⁵⁹.



Fig. 112.- *Exorcismo.* París. Musée du Louvre. (s. f.).

3.4.2. *Epilepsia-histeria en Mesopotamia y Egipto*

La epilepsia era conocida en Egipto y Mesopotamia. Al igual que viéramos en la locura, la epilepsia, y es de suponer que por sus manifestaciones, también la histeria, compartieron con otras enfermedades un origen animista; siendo consideradas como posesión por parte de espíritus malignos.

Desde los papiros egipcios, se menciona la trepanación del cráneo para curar enfermedades cuyo origen estaba en la cabeza, como se creía de la epilepsia. Ésta aparece también, además de en diversos papiros (como el de Edwin-Scott o el de Sakkike), en el código de Hammurabi, dentro de las enfermedades a ser tratadas³⁶⁰.

La histeria fue descrita en la medicina egipcia en los papiros de Kahun y de Ebers, considerando era una patología consecuencia de un

³⁵⁹ Véase cita de Scheerenberger en pp. 97-98 del presente trabajo y GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Historia de la epilepsia*, p. 2.; LÓPEZ PIÑERO, J. M^a y cols.- 1967, *La trepanación en España: Clásicos neuroquirúrgicos españoles*. TÉCNICA ESPAÑOLA, Madrid, pp. 14-15.

³⁶⁰ MEDINA MALO, C., *Op. cit.*, p. 30.

desplazamiento de la matriz; y ésta podía ser devuelta a su posición inicial mediante las fumigaciones³⁶¹.

Un ejemplo de estos exorcismos puede verse en el amuleto procedente de una casa de Babilonia (*fig. 112*). El poseído se encuentra en una camilla en el centro de la imagen, flanqueado por sacerdotes de cuerpo de pez, y otros seres protectores con cabezas de animales. En la parte superior, el dios-demonio Pazuzu se asoma a la escena con la función de alejar a los demonios; mientras, en la parte inferior, el demonio exorcizado se aleja en una pequeña embarcación³⁶².

3.4.3. *Epilepsia-histeria en Grecia y Roma*

En la creencia popular, a los dēmones (*daimones*) les era atribuido ser la causa de la epilepsia, además de otras enfermedades, siendo la locura y la epilepsia, y en concreto ésta última, uno de los ejemplos más dramáticos de posesión³⁶³.

Según Cortés, Platón defendía una intervención divina en ciertas conductas anómalas, entre las que podrían encontrarse la epilepsia e histeria. Sin embargo, en su *Timeo*, y teniendo en cuenta los avances médicos de la época, describe el origen de la histeria en los desplazamientos del útero o matriz; cuyo comportamiento es semejante al de un animal errante, insatisfecho en su deseo de reproducción³⁶⁴. Siguiendo a Porter, fue Aristóteles el primero en establecer un vínculo entre epilepsia y genialidad³⁶⁵.

Hipócrates en su concepción de una etiología biológica en ambos padecimientos, consideraba el origen de la epilepsia en el cerebro, siendo la histeria una enfermedad del útero. La epilepsia era conocida como *enfermedad sagrada* por su creencia en causas sobrenaturales, pero Hipócrates desmiente estas creencias para atribuirle una causa natural, y semejante a las demás enfermedades. Galeno incluso distinguirá varios tipos de epilepsia dependiendo de su origen en el cerebro u otras partes del cuerpo³⁶⁶.

³⁶¹ HALES, R. E.; YUDOFKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.), *The American Psychiatric...*, vol I, p. 668; MASCARELL, S. (coord.), *Op. cit.*, p. 10; y CHAUVELOT, D.- 1995, *Historia de la histeria*. (Traducción: José Miguel Marinas). ALIANZA. ENSAYO, N° 16, Madrid, pp. 12 y ss.; GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Historia de la epilepsia*, p. 8.

³⁶² VV. AA.- 2004, *Summa artis. Historia general del arte. Antología: Selección de textos de Miguel Cabañas Bravo: Arte Prehistórico*. ESPASA-CALPE, vol. I, Madrid, p. 156; LYONS, A. S. y PETRUCCELLI, R. J., *Op. cit.*, p. 63.

³⁶³ ALVAR, J. y cols. (ed.), *Op. cit.*, p. 207; y cfr. GARCÍA-ALBEA RISTOL, *Teresa de Jesús ...* pp. 14-15.

³⁶⁴ CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, p. 33; CHAUVELOT, D., *Op. cit.*, p. 12; PLATÓN.- 2002, *Diálogos: Filebo; Timeo; Critias*. (Traducción: Mª Ángeles Durán y Francisco Lisi). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 160, vol. VI, Madrid, 91, b, c.

³⁶⁵ GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Historia de la epilepsia, Op. cit.*, p. 34. Esta relación que establece Aristóteles entre las alteraciones de la mente y la genialidad ya fue comentada en el capítulo anterior con el tema de la locura, en las pp. 132 y 135.

³⁶⁶ CHAUVELOT, D., *Op. cit.*, p. 14.

La epilepsia para Hipócrates está causada por una obstrucción del encéfalo por parte de un humor espeso. Véanse HIPÓCRATES.- 1983, *Tratados Hipocráticos* (Traducción: Carlos García Gual). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 63, vol. I, Madrid, *Sobre la enfermedad sagrada*, 1-7; GALENO, *Op. cit.*, III, 9; y GARCÍA ALBEA-RISTOL, E., *Teresa de Jesús ...*, p. 18.

La teoría de Hipócrates sobre el útero migratorio en la enfermedad de la histeria, afirmación por otro lado ya existente en la medicina egipcia, será seguida por autores como Celso, Areteo, Sorano y Galeno; aunque para estos dos últimos, la matriz ya no es entendida como el animal errante y caprichoso³⁶⁷.

La creencia de los autores antiguos vinculaba la enfermedad de la epilepsia a la Luna y a sus divinidades afines, y lejos de ser una creencia meramente popular, esta influencia también se encuentra en médicos como Hipócrates o Galeno. Por ello, y para evitar los ataques de epilepsia, podía aconsejarse rehuir de los metales afines a la luna, la cual, además, podía provocar crisis en menguante y novilunio³⁶⁸.

Para combatir la histeria era costumbre aconsejar la bebida de preparados y olores, en apariencia desagradables, o fumigaciones aromáticas en las partes bajas, con el fin de devolver al útero a su primitiva posición³⁶⁹.

Según Alvar y cols., autores como Luciano, critican en su obra la excesiva confianza de la época en estos demonios, así como del manejo de los exorcismos para liberar a los posesos³⁷⁰.

Según Luis Gil, la situación de los enfermos de epilepsia era la de una sociedad que los rechazaba por « inmundos ». El sentimiento de vergüenza era tal que ante la sospecha del ataque se apartaban a lugares retirados y tapaban con mantas, según se acostumbraba a hacer con los moribundos. También acostumbraba a escupírseles cuando se les encontraba en el camino para evitar al démon causante de la enfermedad. Es de entender que esta situación se daba en ambas

³⁶⁷ Cfr. ARETEO DE CAPADOCIA.- 1998, *Obra médica*. (Edición: Miguel E. Pérez Molina). AKAL. CLÁSICA, Nº 49, Madrid, I, 5 y II, 11, 1-6; GALENO, *Op. cit.*, VI, 430; y MASCARELL, S. (coord.), *Op. cit.*, p. 10; Galeno, *Op. cit.*, VI, 5, 424 y ss.; y CHAUVELOT, D., *Op. cit.*, pp. 19 y 23.

³⁶⁸ Según Gil: « La relación establecida entre la Luna y sus divinidades, Hécate, Selene o Mele, con la epilepsia es tan antigua al menos como el *De morbo sacro* ». GIL, L., *Op. cit.*, pp. 340 y ss. y 417.

Para Alvar y cols., además de las fases de la luna, capaces de desencadenar estos ataques, también existía la creencia en que animales como la cabra, y minerales como la hulla, vinculados al culto de las divinidades lunares, eran capaces de provocar estos ataques. Así igualmente había alimentos vinculados a las deidades que estaban prohibidos a los epilépticos, o colores no recomendables en sus trajes tales como el negro, vinculado a divinidades infernales.

Siguiendo a Martínez Saura, para la epilepsia se aconsejan plantas como el nerval, o el tomillo; o remedios animales tales como los testículos de cocodrilo, marfil, o sangre de palomo así como de tortuga macho; además de realizar purgas en períodos alternos. Para la enfermedad de la histeria se aconseja no tomar vino y el uso fármacos de origen animal como el caracol. Siguiendo a Padel, a partir del siglo V la epilepsia y la locura podían ser purificadas mediante rituales: « (...) la locura y la epilepsia se purificaban por medio del ritual. La mayoría de los dioses prescritos por purificadores profesionales tenían especiales asociaciones con la enfermedad - especialmente la enfermedad de la piel - y con la locura ». PADEL, R., *Op. cit.*, p. 194.

Dioscórides también menciona el elébore negro que ya mencionáramos para la locura, aplicado a los epilépticos.

Véanse ALVAR, J. y cols. (ed.), *Op. cit.*, p. 232; MARTÍNEZ SAURA, F., *Op. cit.*, tabla 3-A, XII, XIV, tabla 4, XIII, XVI, XXV, XXVII, XXVIII; DIOSCÓRIDES, *Op. cit.*, vol. II, IV, 162, 3.

³⁶⁹ HIPÓCRATES.- 1988, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Lourdes Sanz Mingote). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, Nº 114, vol. IV, Madrid, *Enfermedades de las mujeres*, II, 123; y cfr. CHAUVELOT, D., *Op. cit.*, p. 11.

³⁷⁰ Se trata de la obra de Luciano, el *Philoseudes*, donde además de describir el común ataque de epilepsia generalizada atribuye éste a la influencia de la luna. Alvar y cols. también mencionan otros conjuros para libertar a poseídos; y podemos encontrarlos en papiros griegos. Véanse ALVAR, J. y cols. (ed.), *Op. cit.*, pp. 232 y ss.; y *Textos de magia en papiros griegos*, VI, 9, 1230-1260; 24, 3010-3085; V, 4, 100-170; aunque también prácticas para provocar la posesión, VII, 17, 400.

enfermedades de epilepsia-histeria, pues los epilépticos « son confundidos con los posesos de toda índole »³⁷¹.

Un ejemplo de posible histeria lo encontramos en una terracota helenística (*fig. 113*), representando a una mujer de Esmirna. Ésta parece llevar una máscara de grotesca mueca y cabellos desordenados, encontrándose en la acción de arquear el cuerpo y extender los brazos; en una postura que, Grmek y Gourevitch, interpretan como una versión caricaturesca de la histeria³⁷².



Fig. 113.- *Mujer en crisis histérica.* París. Musée du Louvre. Entre siglos IV-I a. J. C.



Fig. 114.- *Hombre en éxtasis histérico.* Compiègne. Musée Antoine Vivenel. Entre siglos V a. J. C.- IV d. J. C.

En el relieve de la *fig. 114* de una lámpara de aceite romana, tenemos la representación de un hombre participando en una danza báquica, y cuya postura, siguiendo a los mismos autores, bien podría también interpretarse como una crisis histérica. Debido a su aspecto exaltado parece asemejarse a una crisis extática, por la postura característica de brazos extendidos, cabeza echada hacia atrás y dedos del pie encogidos. Aunque también la postura podría venir favorecida por la forma del medallón y dar lugar a otras interpretaciones; aún así Grmek y Gourevitch consideran podría tratarse perfectamente de una de las posturas histéricas descritas por Charcot³⁷³.

³⁷¹ Véanse GIL, L., *Op. cit.*, p. 272; y cfr. HIPÓCRATES, *Op. cit.*, vol. VI, II, 21-22 y III, 13; y TEOFRASTO.- 1988, *Caracteres*. (Traducción: Elisa Ruiz García). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 119, Madrid, *De la superstición*, XVI, 14; y PLINIO EL VIEJO.- 2002, *Historia natural*. (Traducción: Josefa Cantó y otros). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 331, Madrid, XVIII, VII, 35.

³⁷² GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, p. 124.

³⁷³ Siguiendo a Grmek y Gourevitch concordamos que, en estas escenas con probabilidad asociadas a las fiestas báquicas, puede resultar contradictorio para la medicina moderna, aventurar un diagnóstico para las imágenes representadas. No obstante, y desde la presente investigación, observamos la gran variedad de interpretaciones posibles en las imágenes analizadas de epilepsia-histeria, que pudieran corresponderse no sólo a éstas sino a otras patologías o estados exaltados. También entendemos las limitaciones con las que nos encontramos al realizar este estudio, resultando otro tipo de interpretación o clasificación prácticamente imposible. Nos limitamos por ello a realizar una compilación de las imágenes que se han considerado como de epilepsia o de histeria, o sin hacer ninguna diferenciación ante la ausencia de datos. *Id.*, *Op. cit.*, p. 125.

3.4.4. Epilepsia-histeria desde la Edad Media a la Edad Moderna

« (...) en las postrimerías de la Edad Media, se consideraba la epilepsia como un “padecimiento demoníaco” motivado por espíritus malignos o por el demonio, por ello los familiares o los propios pacientes no pedían consejo o ayuda a los médicos (que de cualquier modo no disponían de remedios probados contra la enfermedad) sino a la Iglesia y a los santos ».

VV. AA.- 2006, *Anecdótico de la epilepsia*.

La forma de entender tanto la epilepsia como la histeria, se encuentra estrechamente relacionada con la locura, pues las supersticiones de la época engloban a todas estas enfermedades bajo el término de posesión. En las representaciones artísticas, la posesión siempre fue asociada a los demonios de la enfermedad, y éstos serán una constante junto a los enfermos, siendo frecuente que se los represente como una figura oscura y por lo general diminuta, que identifica al enfermo y en ocasiones surge desde el interior a través de su boca³⁷⁴.

El trato de los enfermos de epilepsia e histeria es semejante a como hemos visto en la locura en el capítulo anterior. En el terreno artístico, sin embargo, creemos apreciar una gran diferencia en sus representaciones respecto a la locura; sin embargo, la diferenciación entre ambas enfermedades, epilepsia e histeria, resulta prácticamente imposible. Los límites entre ambas son confusos en cuanto a sus representaciones, siendo el modo más común de representarlos el de la convulsión en apariencia epiléptica. Si en la locura, el enfermo era representado cometiendo actos deplorables, en la epilepsia-histeria aparece alzando brazos y cayendo, o en el suelo revolviéndose. Esto es debido en parte a las creencias populares supersticiosas, y al retroceso en el avance de la medicina, que pretendía curarlas mediante exorcismos.

Nunca han estado estas dos enfermedades más unidas en el arte, que en la Edad Media, donde los conjuros para expulsar a estos espíritus conforman la mayor parte de las imágenes encontradas.

Sobre estos demonios causantes de la posesión, y en lo referente a la epilepsia-histeria, dice Réau:

« En la antigüedad y en la edad media los demonios tenían el papel de los microbios en la medicina moderna. A su malicia se le atribuían todas las enfermedades: parálisis, ceguera, gota; pero sobre todo las afecciones nerviosas, como la epilepsia. Todo



Fig. 115.- Energúmenos.
Miniatura de manuscrito
sirio. Florencia.
Biblioteca. Siglo VI.

³⁷⁴ Cfr. HALL, J.- 1996 (2ª reimpresión), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. (Traducción: Jesús Fernández Zulaica). ALIANZA. DICCIONARIOS, N° 23, Madrid, p. 131.

histérico se consideraba poseído por el demonio, tal es el sentido de la palabra griega *energoumenos* (energúmeno) »³⁷⁵.

Charcot y Richer consideran que las primeras imágenes sobre endemoniados datan entre los siglos V y VI, siendo éstas de carácter sagrado y vinculadas a la religión y hagiografías. En un manuscrito sirio (*fig. 115*) encontramos la imagen de un posible exorcismo. Richer menciona sobre ella que se basa en una obra sobre el cristianismo del conde de Grimoüard de Saint Laurent, la cual incluye una figura que se eleva encima del conjunto y que no aparece

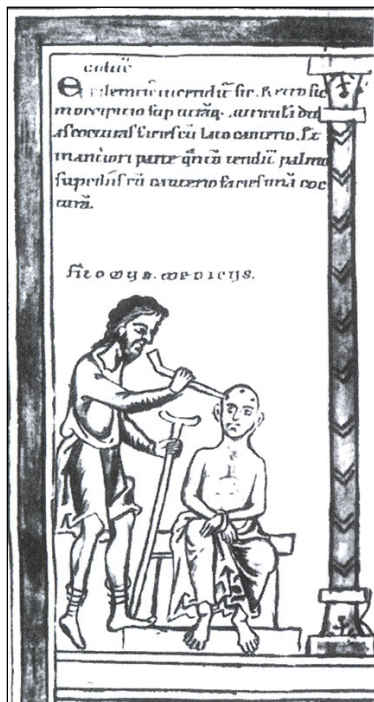


Fig. 117.- Un médico trata a un enfermo epiléptico con el hierro incandescente. Colección particular. Siglo XIII.

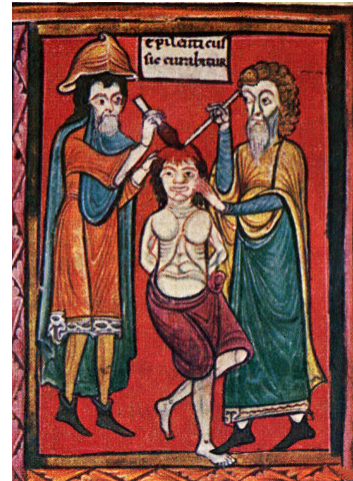


Fig. 116.- *Epilepticus sic curabitur* (Cuidados de atención epilépticos). Manuscrito Sloane. Londres. British Museum. Finales siglo XII.

representada en esta imagen. Aunque el significado de la imagen no es claro es posible se trate de un exorcismo y esa figura bienhechora esté expulsando a los energúmenos que parecen abandonar a estos dos personajes³⁷⁶.

Isidoro de Sevilla define en sus *Etimologías* la epilepsia, recogiendo las ideas existentes en el mundo antiguo sobre la posesión. Los pensamientos de este autor reflejarán las ideas de la época medieval sobre esta enfermedad - y por extensión también de la histeria -, dando una idea del trato que habrían de recibir estos enfermos³⁷⁷.

La epilepsia e histeria encontrarán así el único remedio en la religión, capaz de expulsar a estos demonios, quedando la medicina relegada a la práctica de las trepanaciones. Éstos métodos se creía liberaban de los demonios al escapar éstos por la abertura realizada. Un ejemplo de estas

³⁷⁵ RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 82.

³⁷⁶ Véanse RICHER, P., *L'art et la médecine*, p. 18 y CHARCOT, J. M. y RICHER, P. *Los endemoniados...*, p. 30.

³⁷⁷ Isidoro de Sevilla define, respecto a la epilepsia: « La *epilepsia* se llama así porque lo que está oprimiendo el cerebro se adueña al mismo tiempo del resto del cuerpo. Los griegos, a la “opresión” la denominan *epilepsia*. Se produce también cada vez que el humor melancólico resulta excesivo y llega al cerebro. Esta dolencia recibe asimismo la denominación de *caduca*, porque el enfermo, al “caer”, sufre espasmos. La gente suele llamar *lunáticos* a los epilépticos, porque el ataque de los malos espíritus está relacionado con el curso de la luna. Se les dice también “posesos”. Esta enfermedad que afecta a los epilépticos es igualmente conocida por “comicial”, es decir, mal mayor y divino. Tan grande es su fuerza, que el hombre más robusto cae por tierra y echa espumarajos por la boca. Debe su denominación de “comicial” a que entre los gentiles, cuando alguien sufría un ataque epiléptico en día de comicios, éstos eran disueltos (...) ». ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.* IV, 7, 5.

imágenes lo encontramos en las *figs. 116 y 117*, de trepanaciones desde la medicina³⁷⁸.

Estos métodos curativos desde la medicina demuestran que la epilepsia se consideraba curable por métodos ajenos a la superstición. Sin embargo, sabemos que estas prácticas conviven durante la Edad Media con la creencia de la posesión y los exorcismos. El *Malleus Maleficarum* considera que la epilepsia es provocada por las brujas³⁷⁹.

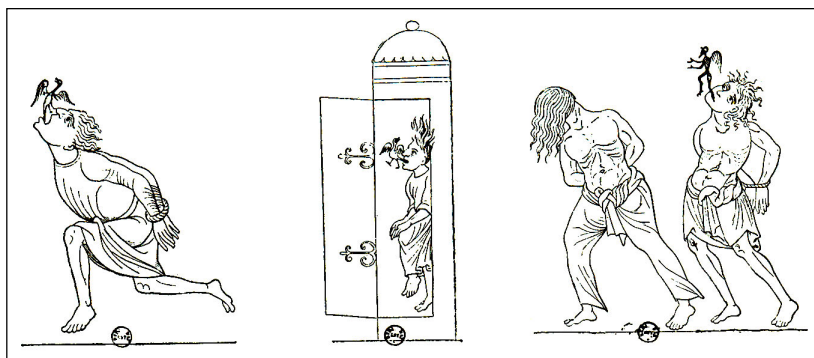


Fig. 118.- LANDSBERG, Herrada de. Jóvenes posesos. *Hortus deliciarum* (Jardín de delicias). Hacia 1175-1185.

En el siglo XII el *Decreto de Gratiani* incluye a los epilépticos entre sus prohibiciones para formarse en el oficio del sacerdocio³⁸⁰.

Las imágenes de la *fig. 118* pertenecen al libro religioso del siglo XII, el *Hortus deliciarum* que contiene numerosas imágenes de posesos. En algunos de estos ejemplos podemos ver a jóvenes posesos de los cuales son expulsados los energúmenos. Todos visten con túnicas, aparecen atados de las muñecas, o en el caso de la joven del centro, dentro de una especie de habitáculo individual y con la puerta abierta. Cada joven expulsa a su demonio con una serie de contorsiones donde el rostro suele ir hacia arriba, las rodillas aparecen algo flexionadas, y los cabellos revueltos o levantados³⁸¹.



Fig. 119.- Consejos en las ciudades ante los grandes azotes de plagas de lepra o epilepsia. Aldebrandin de Sienne, *Livres pour la santé garder* (*Régime du corps*). Ms. Sloane. 2435, fol. 25. Londres. British Museum. Fines siglo XIII.

³⁷⁸ Ristich de Groote menciona la costumbre de Celso de rapar la cabeza a los epilépticos en un intento de sanarlos. RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, p. 23.

³⁷⁹ Véanse HOPE ROBBINS, R.- 1991 (3ª edición), *Enciclopedia de la brujería y demonología*. (Traducción: Flora Casas). DEBATE, Madrid, pp. 452 y ss.; y SPRENGER, J. e INSTITORIS, H., *Op. cit.*, p. 231.

³⁸⁰ MATEO GÓMEZ, I.- "La anomalía física como causa de marginación social", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.).- 2005, *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE, N° 9, Madrid, p. 259.

³⁸¹ Véase RICHER, P., *L'art et la médecine*, pp. 23-24.

En una miniatura de finales del siglo XIII (*fig. 119*) tenemos una imagen que se corresponde con una serie de prohibiciones para quienes puedan contagiar alguna enfermedad. En la parte superior de la imagen, dos hombres están entrando por un pórtico a la ciudad, simbolizada por el muro almenado. Mientras, en la parte inferior, tres hombres salen de la ciudad, y uno de ellos asegura su cabeza con la mano. Todos ellos, tienen cierto aspecto abatido en comparación con la imagen superior. Según Jones, esto obedece a una serie de prohibiciones en las ciudades para garantizar la salud de sus habitantes en épocas de pestes. Los epilépticos también forman parte del grupo de apestados por la epidemia. Podemos también imaginar, dado que la histeria tiene manifestaciones de contagio por imitación, que indistintamente ambas enfermedades se encuentran indiferenciadas y consideradas como contagiosas³⁸².

3.4.4.1. Epilepsia-histeria en personajes célebres

Pese a que han existido varios personajes célebres que padecieron epilepsia, así como histeria, apenas existen obras artísticas donde se represente su enfermedad. Algunos de estos escasos ejemplos pueden considerarse los siguientes:³⁸³

Carlos II

El grabado de la *fig. 120* representa a Carlos II de Inglaterra sentado en una silla, desvestido, y sosteniendo cabizbajo uno de sus pulsos. A su lado, el médico se dispone a realizar con una lanceta la sangría, según la costumbre de la época para la epilepsia en la realeza³⁸⁴.



Fig. 120.- Carlos II de Inglaterra preparándose para la lanceta y la sangría contra la epilepsia real. GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Historia de la epilepsia*. 1685.

Julio César

Parece que este general romano sufrió de epilepsia en algún momento de su vida, siendo conocido como un ilustre epiléptico. Shakespeare recogió este dato en su obra *Julio César*³⁸⁵.

³⁸² JONES, P. M.- 1998, *Medieval medicine in illuminated manuscripts*. BRITISH LIBRARY, London, p. 105.

³⁸³ Pueden consultarse los capítulos “Históricos geniales”; y “ Caudillaje, genio y epilepsia ” en: VALLEJO-NÁGERA, A., *Locos egregios*, caps. II y VIII.

³⁸⁴ GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Historia de la epilepsia*, pp. 42-43.

³⁸⁵ Vallejo-Nágera y García-Albea Ristol citan la epilepsia de Julio César, aún así no parece haber consenso y el primero considera que pudo ser alguna otra patología de clínica similar a la epilepsia. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 155 y VALLEJO-NÁGERA, J. A., *Locos egregios*, p. 27. Véase también el primer acto y segunda escena en: SHAKESPEARE, W.- 1990, *Julio César*. (Traducción: Ángel-Luis Pujante). ESPASA-CALPE. AUSTRAL, A 168, Madrid, pp. 62-63.

3.4.4.2. Epidemias de epilepsia-histeria

Menciona Höllander, que una de las epidemias que más agitación causó en la población durante la Edad Media, fueron las epidemias mentales o « la creencia en los demonios, atizada por la clerecía triunfante en provecho de su señorío terrenal »³⁸⁶.



Fig. 121.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. *Bailarines de San Vito en peregrinaje a la iglesia de San Wilibrordo*. Viena. Biblioteca Albertina. 1569.

Parece que estas epidemias mentales pudieron deberse a fenómenos histéricos, en los cuales la sintomatología de la conversión tiene lugar mediante el modelado o imitación, según comentamos anteriormente; dando lugar a un rápido contagio en ambientes poco cultivados y propensos a este delirio. Aunque lo más probable es que el conjunto de danzantes de la época integrara no sólo a los epilépticos e histéricos, sino a enfermos mentales y otras patologías que, considerados en esa época como endemoniados, buscaban la curación en los santos del fervor popular³⁸⁷.

Völgyesi considera que estas epidemias llevaron en Europa a numerosas personas a la hoguera, al ser acusados de brujería en masa; pues las epidemias podían llegar a extenderse por toda una comarca. En Alemania, estos fenómenos de histeria duraron largo tiempo y llegaron a ser conocidos como la « danza de San Vito », o la « danza de San Juan », por ser santos a los que se atribuía la curación de la epilepsia. Siguiendo

³⁸⁶ HÖLLANDER, E., *Op. cit.*, p. 252.

³⁸⁷ Sobre la atribución de estas danzas a la histeria, pueden consultarse obras tales como: CHARCOT, J. M y cols., *Tratado de medicina*, p. 672; RAMOS MEJÍA, J. M.- 1895, *La locura en la historia*. FÉLIX LAJOUANE, Buenos Aires, p. 94-95; y RISTICH DE GROOTE, M., *Op. cit.*, pp. 60-61.

a Völgyesi, estas epidemias en Alemania comenzaban como una especie de festejo de consecuencias fatales para los implicados:

« En Aquisgrán las gentes se tomaban de la mano en rueda y bailaban y saltaban hasta que, perdido el conocimiento, caían agotados al suelo. Se les hinchaba el bajo vientre, se les desfiguraba el rostro y su estado convulsivo se asemejaba a los estados hoy conocidos como ataques epileptoides. Contra aquel estado no conocían en aquel tiempo más que una terapéutica segura: un buen puñetazo en la región del estomago o un golpe en el vientre »³⁸⁸.

Brueghel y Hondius representaron estas epidemias en las *figs. 121 y 122*, en las que Charcot y Richer han interpretado síntomas tanto de histeria como de histeroepilepsia. El croquis de Brueghel (*fig. 121*) muestra, en un primer plano, a un grupo de campesinos que se dirigen en una fila algo desordenada hacia una capilla situada al fondo del dibujo. Parece que se trata de la capilla de San Wilibrordo en Echternach, según unos autores, o de San Juan de Molenbeek, en Bélgica, según otros. En el grupo se destacan varias mujeres que parecen agitarse por una serie de contorsiones o convulsiones, y que son ayudadas en cada ocasión por una pareja de hombres que las sostienen, frenando como pueden los ataques; evitando caídas, e intentando dirigirlas pese a los continuos cambios de sentido a la fila en que los ataques sitúan a estas mujeres.



Fig. 122.- HONDIUS, Henricus. *El Joven. Grupo de bailarines de San Vito*. Viena. Biblioteca Albertina. 1642.

Acompañando a este grupo en procesión, dos gaiteros, quizá en un intento de meloterapia, confieren a esta peculiar escena un toque en apariencia festivo y de reclamo, que suponemos atraería a su vez, aunque involuntariamente, a nuevos enfermos extendiendo la epidemia. En segundo plano observamos a algunos personajes sueltos que caminan llevando escudillas con las aguas, quizá curativas, de un arroyo que cruza la escena hacia la mitad del dibujo. Un grupo de dos hombres sosteniendo a una mujer se encuentra atravesando un pequeño puente sobre el arroyo, y otros personajes descansan sentados en el suelo o regresan de su peregrinaje. Al fondo, en el santuario apenas esbozado se intuye un diminuto grupo de personas reunidas a sus puertas³⁸⁹.

³⁸⁸ VÖLGYESI, F.- 1961, *El alma lo es todo: Desde la Demonología hasta la Hipnosis terapéutica*. (Traducción: Juan Manuel Mauri). LUIS DE CABALT, Barcelona, pp. 194-195.

³⁸⁹ Por Réau sabemos que estas danzas llegaron a establecerse como culto popular al santo: « En Echternach, a partir del siglo XIII se instituyó una procesión danzante (Springprozession), para agradecer al santo haber puesto fin a una epidemia del mal de San Vito: los peregrinos daban tres

A partir de este dibujo de Brueghel, Hondius *El Joven* realizó tres aguafuertes de grandes dimensiones y dibujo muy cuidado, que respetan en todo momento el original de Brueghel, y que representan por separado los tres grupos de personajes que pueden apreciarse en la *fig. 121*: los dos gaiteros del centro, el grupo de la izquierda que sigue a los gaiteros; y el de la derecha de mujeres que en sus contorsiones, han quedado frente al grupo que desfila entorpeciendo la marcha. Este último grupo podemos observarlo en la *fig. 122* donde vemos que las corpulentas campesinas son sujetadas por sus compañeros de los brazos, no sin gran dificultad. La mujer que encabeza este grupo arquea el torso hacia atrás, y mantiene la cabeza exageradamente girada hacia uno de sus hombros, a la vez que levantada mirando hacia lo alto. La mujer que la sigue sin embargo se encuentra desfallecida, con las piernas hacia delante y sujetando el peso de su cuerpo contra el de los hombres que la sostienen. El aspecto del conjunto y sus rostros reflejan el gran esfuerzo y cansancio tanto de enfermos como de quienes guían este peregrinaje. Detrás de ellos otro grupo atraviesa el puente cercano al santuario, acto que se consideraba curaba a los enfermos que visitaban al santo³⁹⁰.

3.4.4.3. Otras imágenes de epilepsia-histeria

Aunque la mayoría de las imágenes de las enfermedades tratadas en este apartado, se corresponden con imágenes relacionadas con posesiones y exorcismos, y vinculadas de un modo u otro a lo religioso, - e incluidas más adelante en el terreno alegórico -, queremos hacer constar en el presente apartado algunas de estas imágenes que, aunque sin separarse del contenido religioso, muestran escenas en las que se representan episodios fácilmente atribuibles a alguna de estas dos enfermedades analizadas.



Fig. 123.- PISANO, Nicola. *Milagros realizados por los discípulos de Santo Domingo*. Bolonia, Saint Dominique Siglo XIII.

saltos hacia delante y dos hacia atrás ». En ellas, siguiendo a Charcot y a Richer, no sólo participaban peregrinos, sino también enfermos para ser sanados, o gentes que bailaban en el lugar de otros para lograr su curación. Véase CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, p. 54; GIL, L., *Op. cit.*, p. 289; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, p. 351.

³⁹⁰ Los tres grabados de HONDIUS, Henricus *El Joven* representando las diferentes escenas a partir del dibujo de Brueghel se encuentran en la Biblioteca Albertina, en Viena. *La obra pictórica de Brueghel*, p. 118; cfr. CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, pp. 56-58. Varias son las anécdotas que se cuentan sobre estas epidemias de danzantes, que llegaron incluso en Italia a ser atribuidas a la mordedura de la tarántula. Véase VÖLGYESI, F., *Op. cit.*, p. 195.

Por Michelet sabemos que estas epidemias de danzantes pudieron ser también sugestionadas mediante sustancias como la belladona, utilizada para tratar las convulsiones de los epilépticos y entre cuyos efectos estaba el de hacerlos bailar. MICHELET, J.- 2004 (2ª edición), *La bruja: un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. (Traducción: Rosina Lajo y Mª Victoria Frijola). AKAL, N° 102, Madrid, p. 126; y GILBERT, E.- 2004, *Las cuatro grandes plantas mágicas: de la brujería a la medicina*. (Traducción: Miguel Jiménez Saurina). ABRAXAS, Barcelona, pp. 53 y 68.

Una de estas imágenes la encontramos en el bajorrelieve de un sarcófago de Pisano (*fig. 123*), donde en un grupo de frailes observamos que uno ha caído hacia atrás siendo sostenido por otro. Un tercer fraile parece comentar algo al compañero que sujeta al enfermo. Richer ha interpretado esta imagen como un buen ejemplo de histeria por la curvatura de la espalda, así como por el brazo derecho que cuelga semiflexionado y en pronación forzada, y en el cual, aunque no pueda apreciarse bien en la imagen, los dedos están encrespados en una mano cerrada, denotando el conjunto una gran tensión característica de las crisis de histeria³⁹¹.



Fig. 124.- ROVEZZANO, Benedetto da. *Traslado del cuerpo de San Juan Gualberto*. Florencia. Museo del Bargello. Siglo XVI.

Rovezzano representa en la *fig. 124* una de las escenas de la hagiografía de San Juan Gualberto, en un bajorrelieve donde se narra un caso de posesión. Puede verse al enfermo llevado entre varios hombres. El personaje muestra parte del torso descubierto y muestra gran agitación en la postura de su cuerpo, y en un rostro crispado y de boca abierta, que bien podría representar un episodio convulsivo de epilepsia o histeria.

Rafael representa a un joven poseso en su obra *La Transfiguración* (*fig. 125*), aunque en los evangelios este episodio es narrado a continuación, habiendo reunido el artista ambos episodios en una misma obra. Desde las Sagradas Escrituras se cuenta cómo el padre de un lunático o poseído acude a Jesús para que lo libere de un espíritu mudo que sus discípulos no habían conseguido expulsar. Aunque las curaciones de posesos o epilépticos sean analizadas en la tercera parte de nuestro estudio, por ser curaciones no reales sino desde la fe, y por ello

³⁹¹ Véase RICHER, P., *L'art et la médecine*, pp. 99-100.

alegóricas, nos interesa esta imagen por el análisis que la representación del poseso ha tenido desde el ámbito médico; desde donde se asegura que las posturas y gestos retratados por el artista no se corresponden en modo alguno con los que cabría de esperarse de los enfermos de epilepsia o de histeria³⁹².



Fig. 125.- RAFAEL SANTI o SANZIO.
Facsímil de un estudio realizado para el joven poseído en la Transfiguración.
Milán. Biblioteca Ambrosiana.



Fig. 126.- RAFAEL SANTI o SANZIO.
La Transfiguración. Roma. Vaticano.
1516-1520.

Así, según Charcot y Richer, en la obra de Rafael, la representación del joven poseso resulta en comparación con las crisis verdaderas contradictoria, ya que:

« En la parte superior del cuerpo, la única que parece alcanzada por la crisis, las señales de las convulsiones son fantásticas y contradictorias. A pesar de la distorsión de los globos oculares, esta fisonomía no es en absoluto la de un sujeto en estado de crisis. La boca muy abierta parece dejar escapar grandes gritos que se contradicen con el estado de espasmo generalizado, establecido dada la rigidez que invade los miembros superiores. Por otro lado, la convulsión misma no es nada natural. El brazo derecho está levantado verticalmente, la mano en una postura académica pero sin carácter. El brazo izquierdo está bajado, todos los músculos dibujan relieves violentos, el puño está extendido, los dedos están separados y extendidos de forma forzada. Entre las posturas que el proceso convulsivo de los ataques imprime a un miembro, y que

³⁹² Véanse *Id.*, *L'art et la médecine*, pp. 48-53; CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, pp. 48-50; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, pp. 395-396; Mt. (17, 14-21); Lc. (9, 37-43) y Mc. (9, 14-29).

pueden variar de mil maneras, tal como se puede ver en otras obras, la que Rafael ha representado quizá sea la única jamás observada. Se sabe que la postura más frecuente de la mano, cuando el antebrazo está extendido, consiste en la flexión forzada del puño y de los dedos con pronación exagerada.

Además el joven se mantiene en pie y firme sobre sus piernas. Camina correctamente aunque, visto el desorden de la parte superior del cuerpo, los miembros inferiores no parecen pertenecer al mismo individuo »³⁹³.

Este modo de representar al epiléptico, o más concretamente, al lunático, según es llamado en los textos bíblicos, se ha considerado es probable responda a un ideal convencional a favor de la composición representada (*fig. 126*) y no del interés por representar al epiléptico³⁹⁴.

Delmont, al igual que hiciera Rafael, también representa en una misma escena ambos episodios de la Transfiguración y del joven epiléptico (*fig. 127*), aunque en esta ocasión el ataque epiléptico aparece mejor reflejado, pues el enfermo por sus movimientos jamás podría mantenerse en pie. Su cuerpo en completa convulsión es sujetado por un hombre. Uno de los brazos se levanta y tiene el puño semicerrado, mientras que el otro cae sobre sus ropajes y el puño cerrado denota tensión, así como su rostro de ojos muy abiertos y en la convulsión girados hacia abajo, teniendo su boca entreabierta, como suele ser característico en las convulsiones de histeria o histeroepilepsia³⁹⁵.

Rubens representa en varias ocasiones a posesos por los que parece tener cierto interés. Un ejemplo lo encontramos en los milagros de San Ignacio de Loyola, que representa en varias ocasiones a través de dibujos y pinturas. En la *lám. 7* Rubens representa a la izquierda del cuadro a una mujer en convulsión presentada ante el santo. La enferma es sostenida por un hombre y mantiene su espalda arqueada en el ya conocido arco de círculo que mencionáramos en la histeria. Sólo el brazo derecho que tira de sus ropas cercanas al cuello y el rostro de ojos cerrados y boca abierta, se asemejan a la crisis, aunque no el resto del cuerpo; pues el brazo izquierdo no refleja la convulsión, ni tampoco sus piernas. A su izquierda un hombre clama al santo con los brazos levantados hacia lo alto pidiendo la curación de la enferma, y detrás de él una mujer alza sus manos en rezo; conformando estos dos últimos, junto con la enferma, el elemento de mayor dinamismo en la obra.



Fig. 127.- DELMONT, Déodat.
La Transfiguración. Musée d'Anvers.
Siglo XVII.

³⁹³ CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, pp. 48-50.

³⁹⁴ *Id.*, *Op. cit.*, p. 51.

³⁹⁵ *Ibidem.*



7.- RUBENS, Pieter Paul. *Milagros de San Ignacio de Loyola*. (Detalle). Génova. Il Gesù. Hacia 1617.

A la derecha del grupo que acompaña a la enferma posesa, un grupo de hombres y mujeres con niños se encuentran también rogando al santo. Una de las mujeres se inclina sobre el suelo hacia un niño desnudo que yace sobre unas ropas, y que lleva al santo con la intención de que éste le devuelva la vida. Dominando el conjunto, San Ignacio de Loyola, acompañado de otros eclesiásticos, parece pedir la intercesión divina para realizar la sanación de los enfermos allí presentes.

En la *fig. 128* Rubens vuelve sobre el mismo tema, aunque aumenta el número de personajes y añade un mayor dinamismo a la composición. Esta vez los poseídos son un hombre y una mujer, situados prácticamente enfrente del santo y en el momento de la convulsión. A la derecha de este grupo vuelven a encontrarse las mujeres con los niños, y junto a ellas, y al lado del poseso que se debate en el suelo, observamos el cuerpo de un niño traído por las mujeres para su resurrección. La endemoniada en esta ocasión ha sido representada de perfil, y siendo sujeta entre varios hombres. Charcot y Richer consideran a la posesa como enferma de histeria, y destacan el abultamiento del cuello, los ojos vueltos hacia atrás con las pupilas en blanco, y la boca entreabierta con la lengua saliendo hacia delante. También, ambos brazos se encuentran en gran tensión, y agarran en la crispación los cabellos y rasgan la ropa, correspondiéndose, según estos autores, con una verdadera crisis de histeria con convulsiones. En el suelo, un poseído libre de sus ligaduras, y semidesnudo, probablemente por haberse desgarrado la ropa en su convulsión, arquea su cabeza y se convulsiona en el suelo, torciendo los ojos y dejando intuir la espuma en su boca. En torno a los posesos, son varios los personajes que los observan e intentan ayudarlos, bien sujetándolos o alzando sus rezos al santo. Es por ello que el protagonismo de estos posesos parece ser mayor dada la importancia concedida a estos personajes y su dramatismo, en comparación con el grupo que representa el milagro de la resurrección del niño, menos numeroso y en actitud más reposada³⁹⁶.



Fig. 128.- RUBENS, Pieter Paul.
Milagros de San Ignacio de Loyola.
Viena. Kunsthistorisches Museum.
Entre 1617-1618.

³⁹⁶ Otras imágenes de Rubens sobre poseídos: La imagen de la *lám 7* tiene un dibujo preparatorio. Viena. Kunsthistorisches. También tiene otro dibujo sobre poseídos en París. Musée du Louvre. Y un estudio de la cabeza de la poseída. Viena. Kunsthistorisches. Existe también un grabado a partir de un cuadro desconocido donde puede verse a Francisco de Paula subiendo al cielo, existiendo a sus pies dos posesos, hombre y mujer. París. Bibliothèque Nationale.

Domenichino representa a otro enfermo en plena crisis en la *fig. 129*. Esta imagen forma parte de uno de los siete frescos realizados por el artista, y que muestran la hagiografía de san Nilo. En nuestra imagen de la *fig. 129* es representada la curación de un poseído, de cuya postura podemos observar que no se encuentra desmayado, estando su cuerpo únicamente arqueado hacia atrás, y apoyado en el hombre a sus espaldas que lo sujeta. Es por ello que no se considera que padezca de epilepsia y sí de histeria, con los movimientos anormales y tics que la caracterizan. Son éstos los que provocarían en el enfermo los espavientos de unos brazos de manos extendidas, y de una cara donde también se aprecian síntomas de convulsión, en unos ojos girados hacia arriba y una boca abierta. Las expresiones de quienes contemplan el espectáculo de la convulsión son de asombro y de temor, siendo éstos los sentimientos que la visión de la enfermedad suscita. El santo sostiene una lámpara de aceite que ha estado encendida ante la imagen de la Virgen, y en cuyo óleo ha introducido un dedo, para ponerlo luego en el interior de la boca del enfermo y obrar el milagro³⁹⁷.



Fig. 129.- DOMENICHINO o DOMENIQUINO, Domenico Zampieri. *El milagro de San Nilo*. Grotta Ferrata. Abadía. 1610.

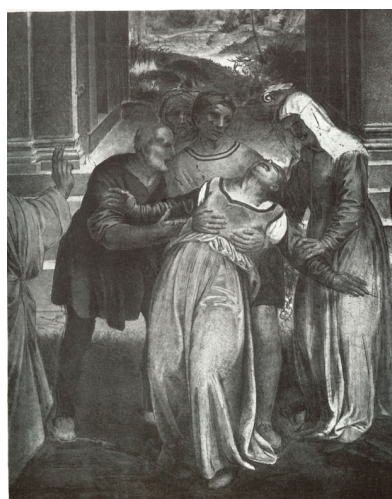


Fig. 130.- SARTO, Andrea del. *San Felipe Neri libera a una poseída*. (Detalle). Florencia. L' Annunziata. Entre finales siglo XV-ppios XVI.

En la imagen de la *fig. 130* Andrea del Sarto representa a una posesa en plena convulsión histérica, según la consideración de Charcot y Richer. Ambos autores razonan que la enferma se encuentra en la fase tónica del periodo epileptoide, pues aseguran que su cuerpo está rígido, y no se trata de un desvanecimiento por falta de tensión muscular, como sucede en la epilepsia o en otros desvanecimientos como el síncope. Sin

Siglo XVI: VAN ROMERSWAEL, Marinus Claeszoorn (grabado a partir del cuadro de la lám 7, con algunas modificaciones). (s. l.).

Siglo XVIII: PALINGH, Abraham. *Posesión demoniaca* (en medio de una habitación un enfermo ha caído al suelo y se convulsiona ante el espanto de los allí presentes; una mujer arrodillada reza). En *T' Aufgerukt Mon-Aansicht der Tooverye*. Cornell. Olin Library. *Íd.*, *Los endemoniados...*, pp. 73 y ss.; GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 29.

³⁹⁷ RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 445; y CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, pp. 68-69.

entrar en la discusión de si el cuerpo de la enferma se encuentra rígido o no, en la imagen observamos la caída de esta mujer hacia atrás, y es probable que exista cierta rigidez en su cuerpo, pues las tres personas que la sostienen no parecen realizar grandes esfuerzos en la tarea, y en caso de falta de tono muscular encontraríamos a la enferma desfallecida en el suelo. También observamos gran naturalidad en la caída de los brazos, que no desgarran la ropa y no parecen mostrar gran agitación ni la característica supinación; como tampoco el rostro, aunque la cabeza se encuentra exageradamente inclinada hacia atrás mostrando un abultado cuello. Aunque no se observen en la escena, por la descripción de Charcot y Richer, sabemos que dos diablillos sobrevuelan la escena sobre la cabeza de la poseída. También observamos mayor naturalidad en las personas que sostienen y rodean a la enferma, a la que parecen atender preocupados más que temerosos, pese a ser considerada ésta una endemoniada a la que presentan para el exorcismo ante el santo³⁹⁸.



Fig. 131.- PICART, Bernard.
Representación de los posesos de San Medardo. Bethesda, Maryland. National Library of Medicine. 1735.

En el grabado de la *fig. 131*, Picart representa algunos de los violentos métodos terapéuticos empleados para curar a quienes padecían estas convulsiones. Existían varios procedimientos, los más leves eran llamados *socorros menores*, donde se tocaba o presionaba al enfermo en diversas partes del cuerpo. Los *socorros mayores* eran realmente agresivos, siendo los que muestra Picart en este grabado de la primera mitad del siglo XVIII.

En la imagen observamos una sala de donde cuelga un crucifijo, rodeado de lo que parecen imágenes de santos, y un numeroso grupo de personas se encuentran de pie, algunas con libros en la mano, y reparamos hay algunos personajes que yacen en el suelo en posturas de convulsión. En el centro de la imagen, un hombre yace en el suelo con el cuello exageradamente curvado hacia atrás, y tres hombres se encuentran subidos sobre su abdomen aplicando una presión que se creía por entonces necesaria para calmar estas crisis. A la derecha otro hombre se

³⁹⁸ Véase la *lám. 6*, sobre las etapas del ataque histérico según estos autores. *Íd.*, *Los endemoniados...*, pp. 45-46.

encuentra en la acción de golpear con un bastón a otro enfermo. Enfrente de este enfermo, y en la izquierda de la imagen una mujer yace en el suelo junto a un grupo donde algunos rezan oraciones con un libro en las manos³⁹⁹.

Las creencias acerca de la posesión en estos enfermos, irán decreciendo a medida que tienen lugar los avances en la medicina durante la Edad Moderna, dejando también de verse la histeria como un mal de origen uterino. Aunque no será hasta la primera mitad del siglo XIX cuando, gracias a Esquirol, los epilépticos sean separados de los locos. Es por entonces cuando también Charcot distingue la histeria como una enfermedad psíquica, y no una afección orgánica del cerebro. Aunque la imagen de la *fig. 132* sea algo posterior en el tiempo a los límites de la presente investigación, queríamos mostrar la gran diferencia entre los endemoniados que hemos venido analizando, y la enferma que sufre su ataque en medio de una de las lecciones de Charcot; ya diferenciados los síntomas como una enfermedad libre de influencias externas o demoníacas⁴⁰⁰.



Fig. 132.- BROUILLET, Pierre André. *Charcot impartiendo una lección sobre la histeria*. VV. AA., *Los hospitales a través de la historia y el arte*. Siglo XIX.



³⁹⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 100-102; y GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 152.

⁴⁰⁰ PORTER, R., *Op. cit.*, p. 18; FÜLÖP-MILLER, R., *Op. cit.*, p. 276.

Otras imágenes pertenecientes también a la época moderna las encontramos en:

Siglo XVIII: CARRÉ DE MONTGERON, Louis-Basile. Varios grabados con enfermos aquejados de dolencias histéricas en su libro, *La Verité des miracles opérés par l'intercession de M. de Pâris, Demontre contre M. l'Archevêque de Sens*; PICART, Bernard. *El cementerio de San Medardo* (hay un hombre en colvulsión sobre la tumba del santo, y otro enfermo que es retirado entre varios hombres, una gran multitud contempla el espectáculo). *Cérémonies et coutumes religieuses de Picart*; ANÓNIMO. *Peregrinaje a la tumba del diácono de París* (grabado, varios convulsos son representados entre una gran multitud de enfermos que rodea la tumba del santo). (s. l.).

Véanse CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, pp. 9-10 y 95 y ss.; y CARRÉ DE MONTGERON, L.- 1739, (3^e édition), *La Verité des miracles opérés par l'intercession de M. de Pâris, Demontre contre M. l'Archevêque de Sens*. COLOGNE, [s. n.].

4. ENANISMO COMO REALIDAD

« ¿Cómo nos sentiríamos si percibiésemos que somos irrelevantes para los otros? ¿Cómo nos sentiríamos si detectásemos que, aunque sea de forma sutil, pero generalizada, las personas que nos rodean no nos tienen en consideración para la interacción social con el mismo grado de entusiasmo que al resto? ¿Y si sospechásemos que ese déficit social se debe a alguna característica que nos define como individuo ante los otros o ante nosotros mismos a la que no podemos renunciar como, por ejemplo, el aspecto físico ?».

FERNÁNDEZ ARREGUI, S.- 2005, *Mi (in)dignidad en tus manos: otra mirada a la exclusión social desde la experiencia de las personas con acondroplasia*.

Los enanos conforman una de las discapacidades más llamativas y difíciles de ocultar. La curiosidad que suscita un ser de apariencia tan diferente a la normalidad, le ha convertido durante siglos en objeto de burlas y bufón por excelencia; existiendo en esta disposición tanta atracción como rechazo. El asombro por la extrañeza y atractivo de esta patología, asociada de manera desafortunada a la gracia y a la diversión, han repercutido para que el enanismo sea una de las discapacidades más conocidas y representadas en la historia del arte.

Al contrario que deficiencias como la ceguera, la locura, la epilepsia, o la histeria, ya analizadas anteriormente, en el enanismo, por lo general, no han existido las fuertes connotaciones negativas que las anteriores enfermedades simbolizaban; aunque éstas tampoco están exentas, no constituyendo el enanismo ninguna excepción. Pero fundamentalmente, los enanos han sido observados como « fenómenos » divertidos o « patologías curiosas », diferenciados únicamente por su talla baja y de apariencia inofensiva⁴⁰¹. Y probablemente ha sido ese aspecto manso la causa de su presencia como compañero inseparable de los más poderosos.

De modo general, suele llamarse « enano », al afectado por una serie de patologías causantes de una talla notablemente disminuida, y comúnmente designadas como enanismo. Según el diccionario de la lengua española, así quedan definidos los conceptos tanto de enanismo, como del personaje que encarna tal patología, el enano:

⁴⁰¹ GARNIER, E.- 2006, *Fenómenos: Enanos y gigantes que hicieron historia*. (Ed.: Osvaldo Tangir). CÍRCULO LATINO. SAN ANDRÉS DE LA BARCA, Barcelona, prol., p. 6.

Enanismo: « m. *Med.* Trastorno del crecimiento, caracterizado por una talla muy inferior a la medida de los individuos de la misma edad, especie y raza ».

Enano, na: « (Del lat. *nanus*, y este del gr. *vâvos*). adj. Diminuto en su especie. || 2. m. y f. Persona que padece enanismo. || 3. Persona de estatura muy baja. || 4. coloq. **niño**. || 5. m. Personaje fantástico, de figura humana y muy baja estatura, que aparece en cuentos infantiles o leyendas de tradición popular. || ~ **mental**. m. y f. coloq. Persona corta de entendimiento. || **el ~ de la venta**. m. Personaje ficticio al cual se alude cuando alguien profiere bravatas o amenazas que luego no puede cumplir. || **como un ~**. loc. adv. coloq. **mucho** (|| más de lo regular). *Trabaja como un enano. Me divertí como un enano.* □ V. **estrella ~, gigante en tierra de enanos, musgano ~, palma ~.**»⁴⁰².

De las diferentes acepciones anteriores puede observarse cierta variedad de significados. Las tres primeras acepciones entrarían dentro de lo que se conoce por persona de talla baja; aunque constituyendo la primera una globalidad, que puede afectar a cualquier ser vivo u objeto. La segunda y terceras, son ya propiamente la patología a tratar en el presente estudio, constituyendo la *vertiente física*, donde analizamos cómo fueron vistas desde el arte estas personas. La quinta acepción la referimos en la *vertiente mitológica* acerca de seres enanos del folklore y la cultura. La cuarta y restantes acepciones, conforman una serie de expresiones simbólicas o descriptivas, fuera del marco de nuestra investigación, así como de la tercera *vertiente alegórica* o simbólica; excluida de estas acepciones, y desde la que el arte realiza algunas aportaciones interesantes, como pueda ser la creencia de los enanos como encarnación de la maldad.

4.1. CLASIFICACIÓN Y TIPOS DE ENANISMO

La OMS, en su Clasificación Internacional de las Enfermedades, recoge el enanismo en las *Deficiencias musculoesqueléticas*, dentro de las *Deficiencias de la cabeza y del tronco*, y en concreto, en las *Deficiencias del físico* (70.6)⁴⁰³.

La literatura médica ha otorgado una mayor importancia a ciertos tipos de enanismo, destacándose la acondroplasia, el enanismo hipofisario o el síndrome de Turner, entre otros. En el presente estudio, nos referiremos fundamentalmente a la *acondroplasia*, por ser, de entre los centenares de tipos existentes de enanismo, la patología más frecuente. Según recogen Santolaya y Delgado, la acondroplasia ha sido una de las patologías más representadas desde el arte, quedando constancia del interés que los enanos han ejercido tanto desde la pintura o la escultura, así como

⁴⁰² *Diccionario de la lengua española*, vol. I.

⁴⁰³ Según la OMS, dentro del apartado de las *Deficiencias del físico* la patología que nos ocupa se articula en diferentes puntos: *Enanismo* (70.60), donde se incluye la estatura corta; *Otra deficiencia de la estatura* (70.62); y el *Defecto generalizado del esqueleto* (70.65), donde se incluye la acondroplasia. Véase *Clasificación internacional de las deficiencias, discapacidades y minusvalías*, pp. 90 y 135.

desde la literatura; siendo documentados antes incluso que desde la medicina se llevase a cabo su estudio y clasificación⁴⁰⁴.

Así, los dos diferentes tipos de enanismo a los cuales de modo general nos referiremos desde el arte serían los siguientes:

Acondroplasia: Puede decirse que la *acondroplasia* es sólo uno de los muchos tipos de *displasias óseas* existentes, siendo sin embargo la más frecuente. Desde la medicina, la displasia ósea se entiende como una alteración generalizada del tejido óseo, y responsable en la mayoría de las ocasiones de los retardos severos del crecimiento⁴⁰⁵.

El concepto de acondroplasia se debe a Parrot en 1878. De manera breve, puede decirse que en la acondroplasia el cartílago que conforma los huesos tiene una maduración demasiado temprana, impidiendo el crecimiento de unos huesos que hubieran logrado desarrollarse, si dicha maduración se hubiera dado de una manera mucho más lenta⁴⁰⁶.

Las acondroplásicos presentan una serie de características propias de su deficiencia desde el momento del nacimiento, tales como: estatura pequeña, cabeza grande (megacefalea), rostro de frente amplia con la base de la nariz hundida y ancha (en forma de « silla de montar »); y extremidades anormalmente pequeñas (micromelia). A medida que va pasando el tiempo, en los niños pequeños el tamaño diminuto se va haciendo evidente por el lento crecimiento de los huesos, y en especial de las extremidades más largas (húmero y tibia), que aparecen acortadas en extremo y pueden aparecer curvados hacia adentro. Tienen también las manos anchas y cortas, con pequeños dedos redondos y de separación excesiva entre el corazón y el anular (« aspecto de tridente »), existiendo separación también idéntica en los pies. El movimiento de las articulaciones también es limitado en hombros y antebrazos, no llegando éstos últimos a juntarse al tronco y quedando separados al resultar incompleta la extensión de los codos. El tronco presenta un aspecto normal, aunque el abdomen suele encontrarse abombado, y la espalda suele tener problemas en su curvatura, por la incorrecta posición pélvica hacia adelante, dotando además a estos individuos de un característico movimiento al andar ocasionado por el desplazamiento del eje de gravedad, cambiante a medida que avanza uno u otro pie.

La cortedad de las costillas de la caja torácica suele ocasionar además problemas respiratorios.

La altura alcanza en los hombres aproximadamente 1.30 metros, siendo en las mujeres de 1.25 metros.

La proporción de acondroplásicos respecto a la población suele ser de 1 por cada 20.000 nacimientos, no existiendo una mayor proporción entre sexos. Un elevado porcentaje de acondroplásicos mueren en el momento del nacimiento (80%), por complicaciones ocasionadas por el gran volumen craneal que comprime la médula espinal, y puede cerrar las vías

⁴⁰⁴ Véanse SANTOLAYA JIMÉNEZ, J. M^a y DELGADO RUBIO, A.- 1988, *Displasias óseas* = II Congreso Mundial Vasco: II Euskal Mundu-Biltzarra. SALVAT, Barcelona, *Intr.*, p. XVIII-XIX; y *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. IV, *Intr.*, p. XVI; y p. 85.

⁴⁰⁵ *Id.*, *Op. cit.*, vol. IV, *Intr.*, p. XV.

⁴⁰⁶ *Id.*, *Op. cit.*, vol. IV, pp. 85-86.

respiratorias; dificultándose esta tarea cuando la madre es también acondroplásica, debido a la estrechez pélvica característica. Sin embargo, una vez que el acondroplásico ha superado el primer año, su esperanza de vida no difiere de la de cualquier otro individuo.

El conjunto de las características hace de esta deficiencia una peculiar estampa, que termina dotando a estos individuos de una presencia que difícilmente pasa desapercibida. Pese a ello, autores como Fernández Arregui, insisten en el elevado nivel de autonomía de estas personas cuyo principal problema radica únicamente en las barreras físicas de un mundo construido a partir de una estatura estándar⁴⁰⁷.

Enanismo hipofisario o por déficit de hormona de crecimiento (GH): Este tipo de enanismo se diferencia fundamentalmente del anterior, en que el individuo guarda unas proporciones normales en tronco y extremidades, siendo su apariencia normal aunque disminuida en tamaño. En estos individuos existe una alteración en la hipófisis o glándula pituitaria causante del enanismo⁴⁰⁸.

4.2. ETIOLOGÍA DEL ENANISMO

De entre las numerosas causas que pueden originar el enanismo, siendo todavía muchas de naturaleza desconocida, podemos distinguir una clasificación basada fundamentalmente en dos: la provocada por factores genéticos, en su mayor parte procedentes del azar; y la provocada por factores adquiridos, como puedan ser infecciones o tumores que afecten tanto a las glándulas hormonales de la hipófisis o del tiroides relacionadas con las hormonas del crecimiento; así como al desarrollo de huesos y cartilagos. Puede decirse que todas las causas tienen una serie de particularidades físicas comunes y comparten la peculiar característica de la talla baja⁴⁰⁹.

Acondroplasia: Según Santolaya y Delgado, las displasias suelen tener un origen desconocido, aunque parece subyacer algún patrón hereditario. De entre todas las displasias, la acondroplasia es la forma de enanismo más frecuente.

⁴⁰⁷ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 88 y ss. y FERNÁNDEZ ARREGUI, S.- 2005, *Mi (in)dignidad en tus manos: otra mirada a la exclusión social desde la experiencia de las personas con acondroplasia*. FUNDACIÓN ALPE-ACONDROPLASIA, Gijón, pp. 36-38.

⁴⁰⁸ Véanse RANKE, M. B.- 1994, *Diagnóstico del déficit de hormona del crecimiento: Métodos actuales y aspectos clínicos*. (Traducción: F. Madrid y cols.). ANKUM KETTENKAMP: DOKUMENT+BILD: ÁNCORA, Barcelona, pp. 3-4 y 19. GRACIA BOUTHELIER, R. y PORTELLANO PÉREZ, J. A. (coord.).- 1997, *Avances en el déficit de hormonas del crecimiento: Aspectos clínicos evolutivos y psicológicos*. DÍAZ DE SANTOS, Madrid, pp. 3 y ss. Otro tipo de enanismo que resulta interesante citar es del síndrome de Turner, de fenotipia exclusivamente femenina. Dicho síndrome, es provocado por la falta de un cromosoma (monosomía), y está asociado a un cuadro complejo de patologías donde también se encuentra la deficiencia mental, y donde el enanismo es sólo una manifestación más de dicho síndrome. Dado el marco de nuestra investigación y la especificidad de este síndrome nos vemos limitados a hacer únicamente mención del mismo en este apartado al no poder realizar un diagnóstico desde las imágenes analizadas. Para saber más sobre este síndrome puede consultarse la publicación de: *Íd.*- 1992, *Avances en el síndrome de Turner: Aspectos clínico-endocrinológicos y neuropsicológicos*. DÍAZ DE SANTOS, Madrid.

⁴⁰⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 17 y ss.; *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. IV, p. 190; SANTOLAYA JIMÉNEZ, J. M^a y DELGADO RUBIO, A., *Op. cit.*, *Intr.*, p. XVIII-XIX.

Puede decirse que la acondroplasia es el resultado de una mutación genética espontánea, pudiendo nacer individuos acondroplásicos sin la existencia de antecedentes familiares.

En las displasias no existe un tratamiento concreto, en algunas ocasiones se ha procedido al trasplante de médula ósea. Aunque el tratamiento de elongación de las extremidades, parece haber sido hasta el momento, el más eficaz para corregir la falta de crecimiento en los individuos afectados por este trastorno óseo⁴¹⁰.

Enanismo hipofisario: Este tipo de enanismo es debido a una alteración endocrina que provoca un déficit de hormonas del crecimiento, situando al individuo en una talla inferior a la normal. La hormona del crecimiento (GH) es producida en la hipófisis, y al producirse un déficit de dicha hormona tiene lugar un hipocrecimiento, quedando los afectados con una talla inferior a la normal. Las causas del enanismo hipofisario provocado por el déficit de GH son en su mayoría de *origen idiopático o desconocidas* (80%), siendo las restantes debidas a factores genéticos y a lesiones del área hipotálamo-hipofisaria⁴¹¹.

Gracia Bouthelier y Portellano Pérez distinguen en las *causas genéticas* tres tipos de enanismo, según el déficit de GH, y la respuesta al tratamiento con dicha hormona del crecimiento:

Tipo I: Donde el cuerpo de los afectados es proporcionado, el rostro redondo, la voz aguda, y existe cierto exceso de grasa subcutánea. A su vez, este tipo de enanismo presenta dos categorías, dependiendo de si el déficit de dicha hormona es total o parcial. La diferencia entre ambos radica en la respuesta al tratamiento con la hormona del crecimiento, dando algunos resultados cuando el déficit es parcial, pero no cuando éste es total.

Tipo II: Es menos frecuente que el anterior, diferenciándose en la ausencia de la voz aguda, y en la posibilidad de desarrollar hipoglucemia.

Tipo III: Los individuos tienen un retraso en la talla, pero responden bien al tratamiento con hormona del crecimiento. Por defecto del sistema inmunitario tienden además a sufrir de frecuentes infecciones.

Las lesiones del área hipotálamo-hipofisaria son cada vez más frecuentes en el enanismo hipofisario, debido a su detección mediante a los avances médicos en las técnicas de imagen. Así, el déficit de GH puede estar ocasionado por factores tales como malformaciones o alteraciones en el SNC, tumores, traumatismos craneoencefálicos, etc.⁴¹².

La situación de los enanos en la actualidad difiere mucho respecto a otras épocas, carentes de los modernos avances de la medicina actual. Pues según hemos visto, éstos posibilitan el aumento de estatura mediante el tratamiento con hormonas, en el caso del enanismo hipofisario; o mediante métodos quirúrgicos de elongación de las

⁴¹⁰ *Íd., Op. cit., Intr...*, p. XVIII-XX y p. 86.

⁴¹¹ Por déficit de Gh se entienden las alteraciones o ausencia de secreción de la hormona de crecimiento o somatotropa, presente en el plasma sanguíneo desde los inicios del desarrollo fetal hasta la época de pubertad del individuo.

⁴¹² GRACIA BOUTHELIER, R. y PORTELLANO PÉREZ, J., A. (coord.), *Avances en el déficit de hormonas del crecimiento...*, pp. 29 y ss.

extremidades, en el enanismo acondroplásico. De este modo, puede llegar a conseguirse en los afectados de enanismo, alcanzar una estatura más aproximada a la talla media considerada como normal en la población. Aunque enanos hay y seguirá habiendo, pues los novedosos métodos actuales no son efectivos para el grueso de la población afectada, y los tratamientos sólo son aplicables y tienen éxito, dependiendo de la situación particular de cada individuo.

4.3. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DEL ENANISMO

Portellano Pérez y cols. consideran, que han sido poco tenidas en cuenta las características psicológicas de los individuos afectados por retrasos en el crecimiento. También señalan que es tanto o más importante que el incremento en estatura del sujeto, el logro de un desarrollo psicológico equilibrado. Los autores citan, a partir de los estudios de Young-Hyman (1986) que:

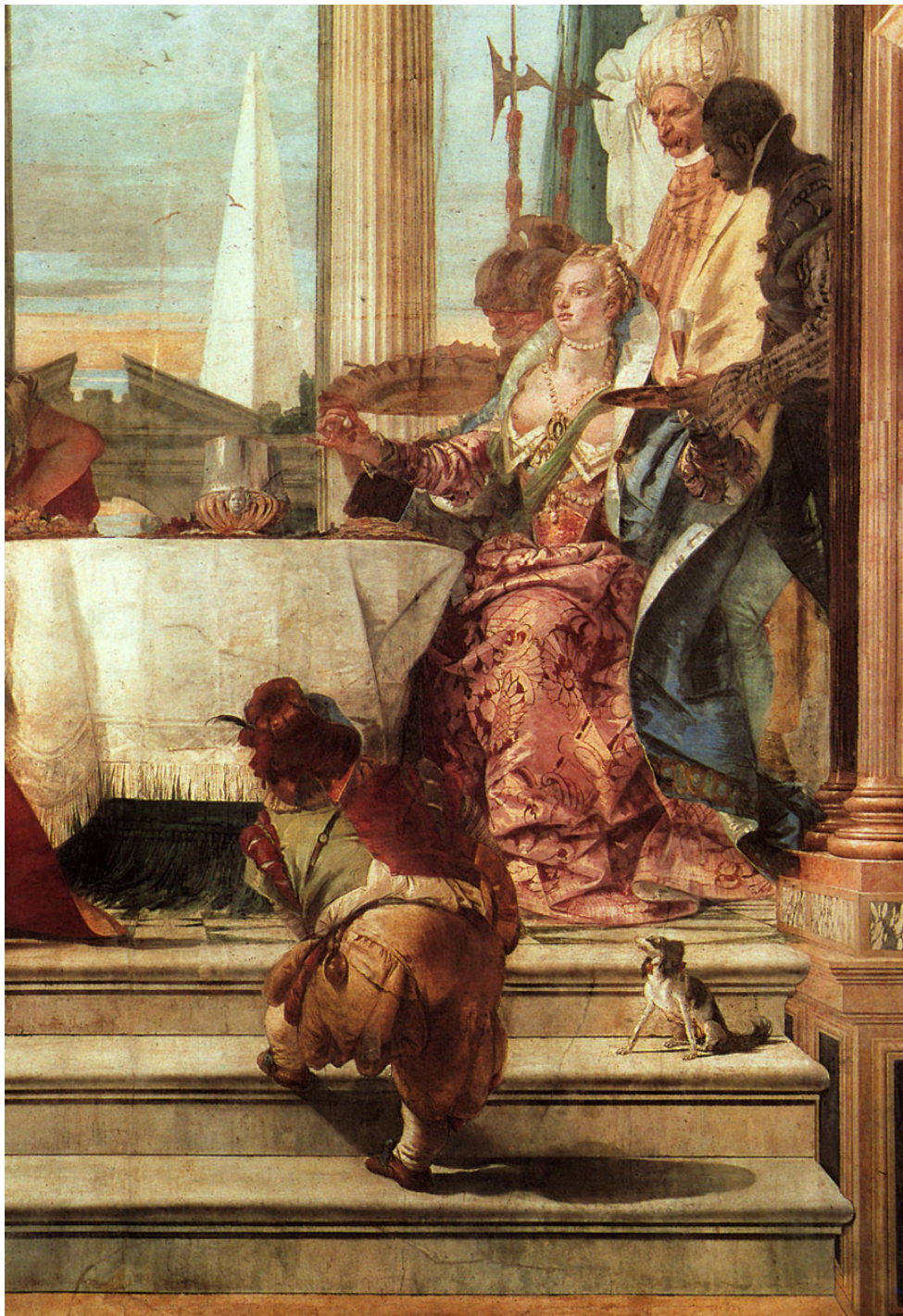
« (...) los sujetos que presentan una talla baja, sin entrar en precisiones sobre su etiología, se encuentran en una situación socialmente desventajosa, ya que la percepción externa que de ellos se tiene no facilita su integración social »⁴¹³.

Fernández Arregui, en su estudio acerca de la exclusión social de las personas con acondroplasia, refiere algunas de las claves acerca de las características psicológicas de los afectados por esta deficiencia. Según este autor, el sentimiento más claramente experimentado por el acondroplásico es el de la humillación, provocado por una sociedad que no sólo excluye al afectado, sino que también lo ignora. Parece que el hecho de no ser tenido en cuenta por los otros, puede causar tanto o más daño que cualquier otro tipo de maltrato más directo, como pueda ser una ofensa o burla. Puede también decirse, que el acondroplásico, ante la constante humillación de los otros hacia su persona, y motivada ésta por su apariencia tan diferente de la del resto, suele terminar experimentando un sentimiento de vergüenza hacia su aspecto corporal y hacia sí mismo.

Todo parece radicar en que el propio afectado no tiene ningún otro problema que una corta estatura, sin embargo, sus peculiares características anatómicas ya descritas, lo convierten, en palabras de Fernández Arregui, « en una de las discapacidades más evidentes a la vista ». Parece que su único problema derivase sin embargo, de la exclusión de los otros, que no afectados por esta deficiencia lo excluyen. Pues excepto las barreras físicas, que limitan parcialmente sus movimientos (no llegar a timbres, mostradores, ascensores, etc.), el acondroplásico en sí no posee ninguna complicación médica más allá de algunas dificultades osteomusculares; al contrario que el resto de las deficiencias que venimos tratando (ceguera, locura o epilepsia-histeria). En el acondroplásico, no existen tampoco dificultades aparentes de interrelación y comunicación desde su persona, sin embargo tal socialización resulta muy difícil⁴¹⁴.

⁴¹³ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 41.

⁴¹⁴ FERNÁNDEZ ARREGUI, S., *Op. cit.*, pp. 14 y ss.



8.- TIÉPOLO, Giambattista. *Banquete de Cleopatra*. (Detalle). Venecia. Palazzo Labia. 1746-1747.

Respecto al *enanismo hipofisario*, o a los individuos con déficit de hormona de crecimiento, Portellano Pérez y cols. mencionan la existencia de un mayor estudio de sus características psicológicas; aunque hemos de señalar que éste no pertenece al mundo adulto, sino al infantil. Estudios señalan un mayor sentimiento de ansiedad en estas personas, unido al de depresión y el de baja autoestima. A medida que el niño se va haciendo adulto, suele tener problemas de habilidades sociales si viene de un ambiente sobreprotector donde no se le ha favorecido la autonomía. Además, suele ser tratado acorde a su estatura, como alguien inferior a su edad⁴¹⁵. Esto, consideramos, es el mayor problema de estas personas al llegar a adultas, no siendo vistas de un modo serio y responsable, sino infantil, dificultándose así enormemente su correcta integración social.

La sobreprotección y el trato diferente experimentados por el aquejado de enanismo, pueden ser sufridos como una discriminación que lleva a estas personas a experimentar una baja autoestima. Pueden arrastrar además una imagen corporal de sí mismos deteriorada, provocada en parte por las circunstancias sociales que dificultan a estas personas de talla baja el crecer psicológicamente como adultos.

⁴¹⁵ Véase GRACIA BOUTHELIER, R. y PORTELLANO PÉREZ, J., A. (coord.), *Avances en el déficit de hormonas del crecimiento...*, pp. 41-42.

4.4. ENANISMO COTIDIANO: JOYEROS Y ORFEBRES, FENÓMENOS Y BUFONES

« En todos los tiempos y países los enanos han tenido el triste privilegio de excitar la curiosidad de los “grandes de la tierra”: en todas las épocas, hasta en las más remotas, alternaron en las cortes de los soberanos con los bufones, y como éstos, sirvieron de pasatiempo, de distracción y de juguete ».

GARNIER, E.- 1886, *Fenónemos: Enanos y gigantes que hicieron historia.*

Es indudable que los enanos han conformado una de las deficiencias más visibles y representadas en las imágenes artísticas. El enanismo no configura por lo general una discapacidad en sí que genere problemas al individuo, según ya hemos comentado anteriormente. Sin embargo, el exiguo tamaño del enano respecto a lo considerado como normalidad, lo ha convertido en bufón por excelencia, y una de las discapacidades más sometidas a la curiosidad y humillación, siendo la presencia del enano como fuente de diversión, abundantemente reflejada en las representaciones artísticas de todas las épocas.

4.4.1. Prehistoria

El enanismo existe desde los tiempos más remotos, y al igual que en el resto de las discapacidades ya comentadas, el tamaño desproporcionado en su pequeñez, y en ocasiones contrahecho de estas personas en el momento de nacer, los sitúa, siguiendo a Laín Entralgo, en el ámbito del pecado vinculado a la enfermedad; y por ello en la actitud pasiva ante la misma, y el probable infanticidio, según ya se ha comentado de las anteriores deficiencias que venimos analizando⁴¹⁶.

4.4.2. Egipto

Las manifestaciones artísticas sobre el enanismo en esta época denotan, señala Aguado, que las personas deformes disfrutaban de cierta distinción llegando a ser estimados para cargos públicos de relevancia, tales como ser consejeros de los faraones, entre otros. La causa de esta veneración pudo ser debida a la capacidad que les era atribuida a los deformes para conjurar o alejar de los demás futuras adversidades⁴¹⁷.

Sin embargo, y por otro lado, también eran muy valorados como bufones llegando a poder ser incluso ofrecidos como presentes exóticos a los poderosos⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Santolaya y Delgado mencionan la existencia de estatuas y pinturas rupestres donde aparecen representados individuos con acondroplasia que datan de unos cinco mil años de antigüedad, aunque no ha sido posible corroborar estos datos ni conocer la ubicación de tales obras. Véanse LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, p. 4; AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 35; y SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, p. 7; SANTOLAYA JIMÉNEZ, J. M^a y DELGADO RUBIO, A., *Op. cit.*, p. 85.

⁴¹⁷ AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 43.

⁴¹⁸ Siguiendo a Dasen, puede verse lo apreciado de estos seres que eran capturados u ofrecidos como regalos junto con otros presentes traídos desde lejos a las cortes de los faraones. En ocasiones no eran enanos, sino pigmeos capturados en África, y que parece servían indistintamente como bufones

La costumbre de tener enanos en las cortes de los faraones no es egipcia, pues según indica Moreno Villa:

« (...) la moda de tener locos y enanos domésticos es asiática. Que los hubo en Persia, en Egipto y después en Grecia y Roma »⁴¹⁹.

A partir de las imágenes de enanos representados en esta época, podemos hacernos una idea de la gran variedad de actividades que desempeñaban estas personas, muy numerosas por otra parte, en la vida cotidiana. En la imagen de la *fig. 133*, una enana desnuda apenas alcanza la altura de las caderas de una mujer situada enfrente. Por Dasen sabemos que la enana se encuentra al final de una hilera de mujeres bailando y aplaudiendo. En el minúsculo cuerpo, pueden observarse las extremidades notablemente disminuídas en relación al tronco. En la cabeza pudiera llevar una especie de casco o peinado con dicha forma, según puede apreciarse en el bajorrelieve⁴²⁰.



Fig. 133.- Enana desnuda junto a una bailarina y un alto cajón. Gizeh. IV Dinastía.



Fig. 134.- Enano con falda corta guiando a un mono (franja superior). Tumba de Ty. Saqqarah. V Dinastía.

junto con los enanos. DASEN, V.- 1993, *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*. CLARENDON PRESS, Oxford, pp. 25 y ss.

⁴¹⁹ MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 20-21. Respecto a la tradición oriental de tener bufones coincide también Carl Justi, no así Aguado Díaz, quien dice que son los egipcios quienes inaguran dicha costumbre. Véanse JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 634 y AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 43.

⁴²⁰ DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 253-254. Algunas otras imágenes (relieves y dibujos) pertenecientes también a la IV dinastía, así como a épocas anteriores en el tiempo las encontramos en:

Tempranas dinastías del Antiguo Egipto (2920-2770 a. J. C.):

En Abydos: Estela de caliza (enano de pie). Berlín. Antikenmuseum and Ägyptisches Museum; Enano grabado en cuenco de cuarcita (de pie y con falda, sostiene un objeto en su mano derecha). Boston. Museum of Fine Arts; Estela de caliza. Filadelfia. University Museum; Varias estelas de caliza pertenecientes al complejo de tumbas del rey Den (en cada una de ellas representado un enano con falda y de pie). En: Cairo, Museo; Hanover, Kestner Museum; Leiden, Rijksmuseum; y París, Musée du Louvre; Complejo de tumbas del rey Semerkhet: estelas de caliza. Londres, British Museum; y Filadelfia. University Museum; de procedencia desconocida: cilindro de caliza en Cairo, Museo.

Relieves y dibujos Pertenecientes al Imperio Antiguo (2575-2130 a. J. C.):

Dinastía IV: Giza: Enanas vestidas o desnudas y porteadoras de algún objeto, tres enanos en kilt corta y sentados fabricando joyas; y mujer enana llevando un vestido y transportando un objeto oculto, quizá un cofre, en su hombro derecho y en una hilera de mujeres porteadoras. Tumba de la Reina Ankh III; En Maidum: posible enano o joven desnudo con dos monos y un ibis. Tumba de Nefermaat. Copenhague, Ny Carlsberg Glypt. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 251 y ss.



Fig. 135.- Dos parejas de enanos en faldas cortas haciendo joyas. Saqqarah. Tumba de Mereruka. VI Dinastía.



Fig. 136.- Enano joyero. (Detalle imagen anterior). VI Dinastía.

En la imagen de la *fig. 134* puede observarse a un enano y a un jorobado haciéndose cargo de los animales domésticos de la corte. En el registro superior, un enano en kilt puntiaguda y sosteniendo un bastón terminado en una mano, conduce a un mono de gran tamaño atado por una cuerda. En el registro inferior un jorobado guía de modo semejante a dos perros⁴²¹.

Un oficio en el que aparecen numerosas veces representados los enanos del antiguo egipto es en el desempeño de labores de joyería (*figs. 135 y 136*). En el altorrelieve pueden observarse sendas parejas de

⁴²¹ Pertenecientes a la Dinastía V pueden citarse las siguientes representaciones de enanos: Giza: un enano desnudo llevando un mono en la cabeza en el final de una fila de porteadores. Tumba de Kanufer; Cuatro enanos sentados en parejas, vestidos con kilt y haciendo joyas. Tumba de Senedjemib; Enano con kilt y sandalias y una cesta en su cabeza, al final de una fila de mujeres porteadoras. Tumba de Wehemka. Pelizaeus-Museum; Enana desnuda llevando una caja a la cabeza y situada encima de una mujer jorobada de largo vestido, también porteadora, ambas llevan sobre el pecho colgantes y en sus manos y pies brazaletes de un color verde prácticamente desaparecido. Tumba de Seshemnufer I; Enano llevando sandalias y un alto bastón. Tumba de Nesutnufer; Enano desnudo guiando a un perro bajo una camilla que transporta a un difunto. Tumba de Ankhmare; Enano en una ceremonia con animales llevando a un toro. Tumba de Tjenti; Enano con kilt y bastón al final de una fila de sirvientes que llevan mascotas. Tumba de Itisen; Enano bien proporcionado y vestido con kilt y llevando un buey, delante de un escriba. Tumba de Iruer; Cuatro enanos con kilts, dos de ellos sentados y los otros dos agachados haciendo joyas. Tumba de Wepemnefert; Enano con kilt y brazo izquierdo y torso cubiertos, sosteniendo una vara (o unas sandalias). Tumba de la Reina Khentkaus I.

Abu Simbel: Hombre llamado Ty con enano y perro. Complejo de pirámides de Sahure; imágenes de enanos también en el complejo de pirámides de Neuserre.

Saqqarah: Enano con una kilt puntiaguda, sosteniendo una vara y guiando a un mono detrás de una litera que lleva al difunto. Tumba de Kaemnefert. Boston. Museum of Fine Arts; Enano bien proporcionado con kilt puntiaguda guiando a un mono y a un perro, debajo de una litera que transporta a un difunto. Tumba de Ty; Dos enanos con kilt haciendo joyas, uno arrodillado y otro sentado. Tumba de Kaemrehu. Cairo. Museo; Enano con kilt y sandalias y al final de una hilera de sirvientes. Nikauhor; Enano con kilt alzando sus manos como si cantara, dirigiéndose a un flautista situado a su izquierda. Tumba de Ka-aper; Enano con kilt puntiaguda, guiando a un perro y a un mono, debajo de grandes figuras. Tumba de Neferirteneft. Bruselas, Musées Royaux; Cuatro enanos con kilt haciendo joyas, dos de ellos sentados, los otros de pie. Tumba de Ptahhotpe II; Mujeres enanas de largos vestidos, llevando collares, amuletos y brazaletes, llevando una caja a los hombros, detrás de dos mujeres sirvientes. Tumba de la Reina Nebet; Enano desnudo sosteniendo la paleta de un escriba. Tumba de Nufer; Enano desnudo llevando una caja debajo de la litera de Ni'ankhkhnum. Tumbas de Ni'ankhkhnum y Khnumhotpe; Enano proporcionado y vestido con kilt, en la proa de un barco, sosteniendo un cetro y llevando una caja. Tumba de Ni'ankhkhnum.

Hammamiya: Enano proporcionado con kilt, de pie sobre la proa de un barco y sosteniendo un cetro. Tumba de Kakhent.

Hagarsa: Enana desnuda, llevando un gran objeto semejante a una caja o cofre a la cabeza, y al final de una hilera de sirvientes. Tumba de Kaemnefert. Véase *Id.*, *Op. cit.*, pp. 254 y ss.

enanos vestidos con kilts, trabajando sobre dos bancos en grandes piezas de orfebrería. En los cuatro puede apreciarse la deformación de unas pequeñas extremidades, y el grueso cuello, así como un tronco que por su tamaño resulta desproporcionado respecto al resto del cuerpo⁴²².



Figs. 137-138.- *Enano tocando el arpa.* Gizeh. Tumba de Nikauinpu. Chicago. Oriental Institute Museum. V-VI Dinastía.

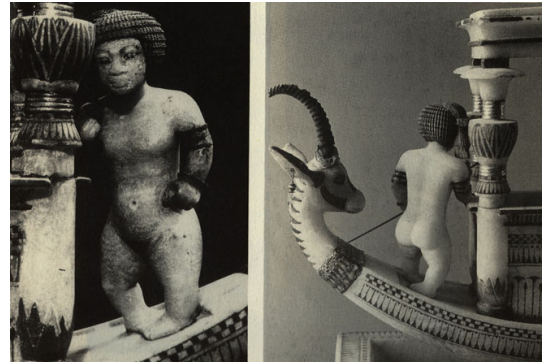
Aunque no es de las representaciones más frecuentes, parece que los enanos también desempeñaron el oficio de arpistas, aunque dicha labor fuese realizada de un modo casi exclusivo por los ciegos, según viéramos en el primer capítulo. En la imagen de las *figs. 137-138* un enano realizado en piedra caliza toca el arpa desnudo sentado en una base. En su figura destacan las cortas extremidades inferiores y una gruesa cabeza. Las cuerdas del instrumento aparecen marcadas en apenas unas largas muescas sobre las que el enano posa sus dedos, insinuando así el artista la continuación del instrumento apenas esbozado en la roca⁴²³.

⁴²² Véase *Íd.*, *Op. cit.*, p. 263.

⁴²³ Otras imágenes de enanos de esta dinastía VI son las siguientes:

Giza: Enano proporcionado y desnudo, guiando a un perro y a un mono bajo la litera de un difunto. Tumba de Hetepnptah; El alto funcionario Deneb es representado en ocho escenas donde aparece: a) Sentado con una peluca rizada y vestido con piel de animal sosteniendo una vara y otro objeto parecido a un matamoscas; b) Sentado junto a dos sirvientes, vestido con kilt y piel, llevando un bastón; c) Agachado, sosteniendo el bastón y remando en un bote; d) Sentado en un velero, con kilt, un gran collar y sosteniendo el aparejo; e) Imagen semejante a la anterior aunque en un barco y con un papiro en las manos; f) Sentado en una caseta, con kilt, bastón y junto a un escriba y dos perros; g) Transportado en una gran litera, llevando un amplio collar; h) Sentado, llevando kilt, peluca rizada, gran collar, bastón y cetro y enfrente de dos escribas de pie. Escenas en Tumba del enano Deneb. Cairo. Museo; Dos enanos proporcionados llevando dos bueyes. Tumba de Inpuhotpe; Dos enanos de kilt puntiaguda, sentados frente a frente y sosteniendo lo que parece un matamoscas. Tumba de Khentkaus; Enano con kilt puntiaguda, de pie debajo de la silla del difunto y su esposa, llevando un mono en su cabeza. Tumba de Nufer; Enano o enana con kilt, cinturón de tiras y corona de flores se encuentra sosteniendo un sistro, bailando entre grupos de mujeres bailarinas. Tumba de Nunetjer; enano guiando a un perro y a un mono bajo la litera que transporta a un difunto. Tumba de Seshemnufer; enano proporcionado, vistiendo kilt y llevando a un buey. Tumba de Ni'ankhkhnum. Saqqarah: Enano en kilt presentando la caja del difunto y sosteniendo un bastón y ropa en su mano derecha. Tumba de Khentika; Tres pares de enanos en kilt haciendo joyas, unos sentados y otros agachados. Tumba de Ankhma-Hor; Enano de kilt puntiagudo sosteniendo una caja frente al difunto en una batea. Tumba de Mereri; Enano con kilt apuntada guiando a dos perros y a un mono, debajo de la camilla que traslada a un difunto. Tumba de Kagemni Memi; Dos enanos desnudos guiando a un mono y tres perros debajo de la litera con el difunto. Tumba de Mereruka; Doce enanas de largos kilts llevando ofrendas. Capilla de Wa'tetkhethor; Enano de kilt puntiaguda en una hilera de portadores de ofrendas. Tumba de Meryteti; Enano en pie, en kilt puntiaguda, y junto a un hombre que tiene capturados pájaros. Tumba de Hesy; Tres imágenes de enanos: a) Enano en kilt apuntada, de pie detrás de su señor; b) Enano de kilt puntiaguda con tres perros y un mono, de pie y bajo la

La imagen de las *figs. 139-140* representa un barco funerario con una enana acondroplásica de pie en la popa. Ésta se encuentra desnuda, llevando una peluca de rizos, brazaletes, y una pértiga para guiar el barco con el féretro. Tanto en la popa como en la proa de la embarcación se sitúa la cabeza de un venado, en probable alusión a la caza. Sabemos por Manniche que estas maquetas con forma de barco eran parte del ajuar funerario que acompañaba al difunto en su tumba, con la pretensión de ayudarlo a lograr su peregrinación hacia la tumba de Osiris⁴²⁴.



Figs. 139 y 140.- Enana acondroplásica.
Tumba de Tutankamón. Tebas. Cairo, Museo.
XVIII Dinastía.

La imagen de la *fig. 141* se encuentra en una lápida de un sarcófago de granito. En ella se representa a un enano acondroplásico desnudo donde pueden observarse las características de la acondroplasia tales como la

litera del difunto; c) posible enano jorobado en kilt, sosteniendo una caja y la correa de un perro, de pie junto a la silla donde se sienta, estando debajo de la silla donde se sienta el difunto. Tumba de Nikauisesi; Dos pares de enanos en kilts puntiagudas sentados en dos mesas y haciendo joyas. Tumba de Kairer; Enano de pie en kilt puntiaguda y en la escena de cazar un pájaro. Tumba de Akhtihotpe; Dos enanos en kilt, uno de ellos sostiene una bolsa y lleva a un mono y a un guepardo o pantera, el otro tiene unas sandalias y guía a dos perros. Tumba de Ni'ankhnesut.

Saqqarah (atribución): enano o enana desnudo y con collar, llevando una caja y seguido de una pequeña mujer. Inglaterra. Colección particular.

Dishasha, dos imágenes: Tres enanos en kilt al final de una hilera de porteadores de ofrendas, el de la izquierda lleva una caja en la cabeza y un collar en su mano, los otros dos están ocupados trabajando el metal; Enano en kilt de pie sobre la popa de un barco y sosteniendo un objeto incierto en su mano derecha, su mano izquierda sobre la cabeza de un remero. Tumba de Inti.

Beni Hasam: Enano de pie y en kilt puntiaguda sosteniendo el extremo de un bastón, junto a un perro y debajo de la silla donde se sienta el difunto. Tumba de Ipi.

El-Sheikh, tres imágenes: a) Enano en kilt sosteniendo a un mono de la correa y debajo de la silla del difunto; b) Cuatro enanos en kilt haciendo joyas, en la izquierda un enano pasa el collar a otro agachado, en la derecha, otros dos enanos están sentados frente a la escena; c) Enano en kilt, sosteniendo el extremo de un bastón y guiando a un perro. Tumba de Serfka.

Deir el-Grabrawi, dos imágenes: a) Dos pares de enanos con kilt puntiaguda haciendo joyas, b) Enano en kilt puntiaguda, sosteniendo un espejo y de pie detrás de un arca y debajo de la silla del difunto. Tumba de Ibi.

Hierakonpolis (Kôm el-Ahmar): Enano acondroplásico encima de la silla de mano del sirviente de Pepi. Tumba de Nen'Ankhepy.

Imágenes de procedencia desconocida: Enano en lo alto de una cabina en la parte trasera de un bote, sosteniendo un objeto indefinido en su mano izquierda. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 259 y ss.

⁴²⁴ *Id.*, *Op. cit.*, p. 286; y MANNICHE, L., *Op. cit.*, p. 169. Esta imagen citada pertenece ya al Imperio Nuevo, aunque pueden citarse otros relieves y dibujos de enanos pertenecientes a épocas anteriores, tales como el Periodo intermedio (2134-2081 a. J. C.):

Dinastías IX-X: Nag'el-Deir: Enano con Kilt llevando una gacela. Tumba de Meru.

Del Imperio Medio (2081 - hacia 1640):

Dinastías XI-XII: Beni Hasam: Enana proporcionada de largo vestido y pelo largo, llevando un gran collar y brazaletes, sosteniendo lo que parece una tira de ropa en su mano derecha y un abanico en la izquierda. Se encuentra entre dos arpistas. Tumba de Amenemhet; Enano en kilt puntiaguda, seguido de un hombre con el pie zopo, ambos con semejante tamaño y vestido. Tumba de Khety; Enano de kilt puntiaguda seguido de un hombre con el pie zopo y de un jorobado, todos con vestido y estatura similares. Tumba de Baket I; Enano en la imagen de Baket sentado, debajo de su silla hay dos perros y se encuentra junto a cuatro altas figuras. Tumba de Baket II.

Abydos: Enano en kilt, sosteniendo en su mano derecha lo que parece una tira de ropa y en su mano izquierda un cofre, de pie debajo de la silla del difunto. Estela de caliza. Cairo. Museo; Enano guiando a un buey. Estela de caliza. Cairo. Museo; Enano en kilt de pie y en una hilera de porteadores de ofrendas. Leiden. Rijksmuseum. DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 266 y ss.

megacefalea, la frente amplia con la nariz hundida, el abdomen abombado, extremidades cortas y manos anchas y delgadas. Scheerenberger señala que estas manifestaciones de enanos vinculadas al mundo ultraterreno, demuestran el cariño y cuidado prodigado en esta época a estas personas⁴²⁵.



Fig. 141.- *El bailarín Djeho o Yedhor.*
Saqqarah. El Cairo.
Museo Egipcio. XXX
Dinastía.



Fig. 142.- *Cabeza de enano.* (s. I.). 200 a. J. C.

En la imagen de la *fig. 142* tenemos la tosca cabeza de un enano en cerámica, donde puede observarse un amplio rostro, de nariz ancha y plana. Resulta difícil precisar si los ojos están abiertos o cerrados, por su boca abierta donde asoma la lengua pudiera parecer se encuentra cantando⁴²⁶.

⁴²⁵ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 271; y SCHEERENBERGER, R. C., *Op. cit.*, p. 14.

⁴²⁶ Otras imágenes de enanos pertenecientes al Imperio Nuevo (1539 - hacia 1075):

Dinastía XVIII: Reinado de Amenofis III:

Soleb: Enano bailando con cuatro hombres o mujeres bailarines del país de Punt en una escena del llamado festival sed. Templo de Amenofis III.

Reinados de Amenofis IV y Akenatón: Hermópolis: Enanos con cuatro mujeres de la corte. Alemania. Colección particular.

El-Amarna: Dos enanos con largos vestidos de pie junto a la familia real adorando a Atón. Escena con imagen repetida a modo de espejo. Tumba de Panehesi, grupo norte; Dos enanas de largos vestidos en pie junto a la hermana de la reina. Tumba de Panehesi, grupo norte; Imagen de dos enanas idéntica a la anterior. Tumba de May; Dos imágenes semejantes de la anterior escena mencionada. Tumba de Ay; Dos probables enanas de largos vestidos también junto a la hermana de la reina. Tumba de Tutu; Enano en Kilt o faja de tiras, con bucles en el cabello o la capucha en la acción de levantar su brazo derecho. Cairo. Museo Egipcio.

Tebas: Bloque de arenisca. Dos hombres calvos arrodillados junto a dos hombres de baja estatura o posibles enanos con largas kilts y máscaras de felinos. Luxor Museum.

Dinastía XX: Papiro. Enano itifálico vestido con kilt y llevando una bolsa, representado en una escena erótica. Turin. Egyptian Museum.

Dinastía XXII: Tell Basta o Bubastis: Cuatro enanos proporcionados en kilt sosteniendo una larga caña en sus manos derechas, situados en una hilera de sacerdotes. Templo de Bastet. Filadelfia. University Museum.

Dinastía XXVI: Procedencia desconocida: Obelisco. Posible enana con un pequeño tronco. Brooklyn Museum.

Dinastía XXX: Tebas: Imagen en dos revestimientos de piel alrededor de una pandereta: Isis, Osiris y una pequeña figura junto a ellos, posiblemente un enano en una esquina y de espaldas a la diosa. Oxford. Ashmolean Museum.

Akhmin: En los revestimientos de una pandereta, dos imágenes: a) Enana negra con vestido, bailando en una especie de pedestal delante del asiento de Isis, debajo de la enana una mujer tocando el tambor, b) Bes u otro enano semejante al dios Bes bailando en una especie de pedestal delante del asiento de Isis, debajo de Bes una mujer toca el tambor. Cairo. Museo Egipcio. DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 268 y ss.



9.- Grupo familiar del enano Seneb. Cairo. Museo Egipcio. VI Dinastía.

En la lám. 9, aparecen representados en caliza el enano Seneb y su familia. El cargo que ocupó este respetado enano fue el de director de telares durante la VI dinastía. En la imagen Seneb aparece vistiendo un kilt y sentado junto a su esposa. En el lugar donde deberían estar las piernas del enano se encuentran sus dos hijos representados a escala inferior, según era la costumbre. El tronco y la cabeza de Seneb resultan proporcionados, siendo mostrada su deficiencia con gran dignidad, al no ser ésta expuesta de un modo manifiesto: se sienta sobre unas piernas cruzadas, y con los brazos sobre el pecho juntando sus manos, disimulando así un poco su corta estatura. Es evidente que el interés del artista en dicha obra no se centra en representar la discapacidad, sino a un personaje respetado junto a su familia⁴²⁷.

A través de las imágenes mencionadas sobre enanos en el Antiguo Egipto, puede constatarse cómo éstos eran respetados y desempeñaban un papel activo en la sociedad de su época: cuidaron animales, acompañaron a los difuntos, fueron portadores, joyeros, e incluso a su muerte se les erigieron esculturas en lápidas, así como templos dedicados al respeto de su nombre. No obstante, y pese a no quedar plasmado de modo abiertamente manifiesto en las representaciones artísticas, el enano como bufón fue sin embargo una constante en las cortes de los faraones⁴²⁸.

4.4.3. Grecia y Roma

« (...) los enanos estuvieron de moda, a tal punto que figuraban entre los objetos más raros y apetecibles entre los presentes que se hacían en la época de los aguinaldos, o servían de premio en la lotería durante las Saturnales [...] Cuanto más pequeños eran los enanos, tanto más raros eran y, por consiguiente, más preciados. Así es que, para impedir que crecieran, se empleaba un medio atroz que imponía un cruel tormento a las pobres criaturas, ya sin esto tan desgraciadas ».

GARNIER, E.- 1886, *Fenónemos: Enanos y gigantes que hicieron historia*.

Según ya se ha comentado en anteriores ocasiones, en Grecia el culto a la belleza y la salud serían la causa de que las personas afectadas de enanismo sufrieran el infanticidio en el momento de nacer, al igual que sucediera en la mayoría de las discapacidades fácilmente detectables a simple vista.

En Roma, no sólo se mantuvo esta práctica, sino que a partir del siglo II quienes lograban sobrevivir y tenían alguna deformación, ya fueran enanos, cojos, mancos, etc., solían pasar a formar parte de un mercado que traficaba con ellos para la diversión de los pudientes. Así, los enanos de esta época, parecen destinados por su fisionomía peculiar, a ser bufones, esclavos o mendigos, oficios designados por otro lado, también a las personas con alguna discapacidad⁴²⁹.

⁴²⁷ Esta imagen, según Manniche, por lo general atribuida a la VI dinastía, ha sido recientemente situada en periodos anteriores, llegando a considerarse pertenece a la IV dinastía e incluso a anteriores. MANNICHE, L., *Op. cit.*, p. 91; DASEN, V., *Op. cit.*, p. 276; AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 43.

⁴²⁸ Cfr. GARNIER, E., *Op. cit.*, pp. 65-66.

⁴²⁹ AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, pp. 29-30, 48 y 50.

Según Garnier, autores griegos y romanos dejaron constancia en sus escritos, de abundantes descripciones sobre personas de baja estatura, ya fueran enanos o pigmeos, entre los que no parecían hacer gran distinción. También señala que, pese a que Herodoto considerase mucha la fantasía en los relatos de autores clásicos - sean un ejemplo Ovidio u Homero -, él mismo no deja de mencionar en sus descripciones a personas de baja estatura, a las que no llega a dar el nombre de pigmeos, que habitaban como nación al norte de África⁴³⁰.



Fig. 143.- *Enano junto a mujer sentada.*
Atenas. Museo del Ágora.
Siglos V-IV a. J. C.

Las representaciones artísticas en este periodo, en consonancia con una época donde los enanos son fenómenos curiosos y objeto de diversión, reflejan la visión de época, representándolos en actitudes más festivas y de entretenimiento, o sencillamente formando parte del séquito de los poderosos. Así encontramos al enano de la *fig. 143*, acompañando a una mujer sentada, con la cabeza tocada por un velo y sosteniendo un espejo. A su izquierda y de pie junto al asiento, un diminuto enano con bigote y coronado con una guirnalda, se apoya en una gruesa vara que sostiene con una de sus manos⁴³¹.

⁴³⁰ Cfr. GARNIER, E., *Op. cit.*, pp. 9 y ss.; HERODOTO.- 2005 (4ª reimpresión), *Historia*. (Traducción: Carlos Schrader). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 3, vol. I, Madrid, II, 32, 6-7; y véase PLINIO EL VIEJO.- 2003, *Historia natural*. (Traducción: E. del Barrio Sanz, I. García Arribas y cols.). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 308, vol. III, Madrid, VII, 26-28.

⁴³¹ Algunas de las imágenes de enanos de la época helenística pueden citarse como las siguientes:
Periodo helenístico: (s. f.): *Enano acondroplásico* (fresco etrusco, acompaña a su señor, vestido con toga y llevando un pájaro en su mano derecha alzada). Roma. Villa Albani; *Enano jorobado* (bronce, enano de aspecto raquítico y contrahecho, representado caminando y llevando un jarrón en una mano y un gallo en la otra). Toulouse. Musée Saint-Raymond; *Enano jorobado* (enano desnudo en pie, de tronco y extremidades proporcionadas). Florencia. Museo Archeologico Nazionale.

Algunas de las abundantes representaciones sobre enanos en el periodo grecorromano.

En la época de Tolomeo IX Sôtér II (88-81 a. J. C.):

Edfu: En Birth-House, imagen oculta entre columnas, muro interior de la corte: enano con vestido o manto, de pie, detrás de Tolomeo IX.

Estatuaria en el último periodo predinástico, Gerzean (hacia 3200 a. J. C.):

El-Ballas: Marfil. Enana desnuda de pie y con las manos en las caderas y orejas salientes, ojos hundidos, vello púbico indicado por incisiones de puntos. Londres. University Collage; Marfil. Enana con las características mencionadas en la imagen anterior; Calcita. Enana desnuda de pie, con un lazo colgando del cuello. Londres. University College.

Naqada (atribución): Marfil. Enana desnuda de pie, con manos en la cintura, orejas salientes y ojos hundidos. Baltimore WAG; Marfil. Imagen similar a la mencionada anteriormente, con el vello púbico indicado por pequeñas incisiones. Baltimore WAG; Marfil cuya base es un gancho o colgador. Enana desnuda, de ojos hundidos y posiblemente barbuda, sosteniendo a un niño cuyos brazos y cabeza no se conservan. Baltimore WAG; Marfil. Enana desnuda de pie, con las manos en las caderas y orejas salientes y ojos hundidos. Baltimore WAG.

Procedencia desconocida: Marfil. Enana semejante a la anterior descrita, el antebrazo y pie derecho no se conservan. Londres. British Museum.

Estatuaria en las tempranas dinastías grecorromanas:

Kafr Tarkhan: Caliza. Posible enano desnudo con salientes orejas, agachado y con ambos brazos entre las piernas. Londres. British Museum.

Abusar el-Meleq: Enano o enana desnudo con una faja y de pie, con las manos cruzadas sobre el pecho. Berlín. Pergamonmuseum.

Abydos: Cairo. Enano o enana desnudo y con los brazos cruzados hacia delante. Cabeza y parte inferior de las piernas no se conservan. Museo Egipcio; Dos imágenes de dos aparentes enanos que



Fig. 144.- Enano con tímpano bailando sobre una mesa. Zurich Market. Arete Gallery. Siglos V-IV a. J. C.

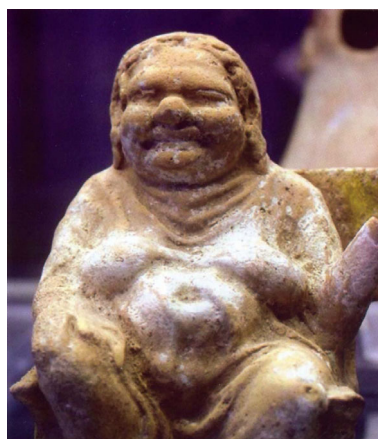


Fig. 145.- Grotesca figura de enana. Londres. British Museum. Siglo II a. J. C.

En la imagen de la *fig. 144* un enano sobre una mesa, desnudo y con una cinta sujetando sus cabellos, baila al son de su tamboril. Flanqueándole se encuentran una ménade tocando una flauta, y un sátiro acompañado por otro personaje observando el espectáculo musical⁴³².

En la *fig. 145* se muestra la imagen de una obesa enana, sentada vistiendo un traje que le cubre por debajo de las rodillas. A simple vista, puede no resultar fácil distinguir si estamos ante una enana o ante un grotesco y deformado personaje; al encontrarse ésta sentada, y no ser tan

parecen estar desnudos, ambos con brazos cruzados sobre su pecho; Vidrio verde. Posible enana, desnuda y en la misma posición de la imagen anterior; Vidrio verde. Posible enano, desnudo y con las manos en las caderas; Arcilla cocida. Representado parte del torso y de la pierna derecha de un posible enano. Oxford. Ashmolean Museum; Caliza. Posible enana, desnuda, de pie y con los brazos cruzados sobre el pecho.

Hierakonpolis, Templo Anexo, Depósito Principal: Vidrio azul. Posible enana, de pie, con largos cabellos rizados que caen sobre los hombros, llevando un vestido y un collar, con los brazos sobre el pecho. Oxford. Ashmolean Museum; Marfil. Mujer enana de pie y con vestido, con abultada peluca de rizos cayendo sobre los hombros. La base tiene un colgador. Oxford. Ashmolean Museum; Marfil. Enana de pie, parece llevar un vestido y una abultada peluca cuyos rizos caen sobre los hombros. Su base finaliza en un colgador. Oxford. Ashmolean Museum; Marfil. Enana desnuda en pie sobre un pedestal circular, con el pelo largo y rizado cayendo sobre los hombros, el brazo izquierdo en el pecho. Oxford. Ashmolean Museum; Vidrio. Posible enano, desnudo, de pie y con manos en la cadera, de cabeza afeitada y orejas salientes.

Elefantina, Templo de Satet: Vidrio. Posible enana, desnuda, con peluca, y sosteniendo a un niño. Aswan. Museo de la isla Elefantina.

Procedencia desconocida: Marfil. Posible enana, desnuda que parece llevar peluca, desnuda, y sosteniendo a un niño. Berlín. Pergamonmuseum.

Imágenes sobre estatuaria del período grecorromano, pertenecientes al Imperio Antiguo (2575-2131 a. J. C.) son las siguientes:

Dinastías V-VI:

Giza: Caliza. Posible enano en kilt, de pie. Procedente de la mastaba del enano Petpennesut. Cairo. Museo Egipcio; Tumba del enano Seneb, varias imágenes: a) Estatua de madera de Seneb (ahora destrozada). Seneb sentado, sosteniendo un bastón de mando en su mano izquierda alzada, y un cetro en su derecha. Hildesheim. Roemer-und Pelizaeus-Museum; b) Fragmento de granito. El enano Seneb sentado; Caliza: Enano desnudo de pie sobre una base y llevando cuatro potes. Cairo. Museo Egipcio; Caliza. Procedente de la tumba de Nikauinpu. Chicago. Oriental Institute.

Saqqarah: Caliza. *Khnumhotpú*. Enano en kilt sobre un pedestal. Cairo. Museo Egipcio.

Procedencia desconocida: Marfil. Baltimore WAG.

GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, p. 210; y DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 271 y ss.

⁴³² *Id.*, *Op. cit.*, pp. 292 y ss.

apreciable la desproporción de las extremidades por el volumen en extremo exagerado de su cuerpo⁴³³.

En el mundo antiguo, el tratamiento de estas personas no dejó de ser humillante, condenadas a encontrarse bajo la servidumbre de terceros y como objeto de divertimento por su deformidad. Según Cirlot siguiendo a Frazer, los bufones en esta época podían llegar a convertirse en víctimas expiatorias repudiadas e incluso aniquiladas, como motivo de celebraciones anuales que pretendían alejar los males de la población, mediante la expulsión de las ciudades de seres considerados como « degradados o inútiles »⁴³⁴.



Fig. 146.- Enana bailando. Musée National du Bardo. Túnez. (s. f.).

Otras imágenes de estatuaria de enanos durante la época romana las tenemos en las *figs. 146-148*. Así, en la *fig. 146*, una enana en actitud divertida baila levantando brazos y piernas a lo alto y arqueando cabeza y espalda hacia atrás. En la mano izquierda sostiene un objeto que podría ser un crótalo u otro instrumento musical.

En la imagen de la *fig. 147* aparece representado en un recipiente de bronce, un atleta acondroplásico desnudo, de enorme falo y exiguas extremidades en relación al tronco y cabeza proporcionados. El enano levanta uno de sus brazos, ambos con una gran cadena que engancha en el recipiente a la altura de los hombros, posiblemente a modo de colgador⁴³⁵.

⁴³³ Otras imágenes mucho más antiguas y pertenecientes a la estatuaria del Imperio Medio (2081-1640 a. J. C.), pueden citarse como las siguientes:

Dinastías XI-XII: Beni Hasam: Sello de bronce. Enano desnudo de pie. Cairo. Museo Egipcio. Deir el-Bersha: Madera. Enana desnuda de pie, con una trenza cayendo sobre su hombro derecho. Cairo. Museo Egipcio; Madera. Enana desnuda de pie y con una larga peluca colgando sobre los hombros. Procedente de la tumba de Sithedjhotep. Cairo. Museo Egipcio. Dinastías XII-XIII: El-Lisht. Cementerio de la Pirámide Sur, dos imágenes: Marfil. Cuatro enanos desnudos con guirnaldas y collares alrededor de su cuerpo y torso, con los brazos levantados o manos juntas. Cairo. Museo Egipcio (apoyados en una base), y Nueva York. Metropolitan Museum of Art (exentos de la base); Vidrio, dos imágenes similares: Mujer enana con vestido, de pie y con una abultada peluca sosteniendo a un niño entre sus brazos. Nueva York. Metropolitan Museum of Art. El-Lisht. Cementerio de la Pirámide Norte: Vidrio. Enano desnudo sobre una base. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Madera. Mujer enana desnuda. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Vidrio. Enano desnudo sobre una base, con su mano izquierdo sobre la barriga y la mano derecha sobre la boca. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Vidrio. Enano desnudo de pie sobre una base llevando un pote en cada hombro. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Vidrio. Posible enano desnudo, sosteniendo un objeto enfrente de él. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Vidrio. Enano desnudo de pie y sosteniendo un objeto. Nueva York. Metropolitan Museum of Art. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 271 y ss.

⁴³⁴ Aunque Frazer no detalla en ningún momento que estos personajes « degradados » sean enanos o bufones, aunque dicha palabra parece ser interpretada por Cirlot en referencia a seres deformes. Véase CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 113; y cfr. FRAZER, J. G., *Op. cit.*, pp. 652-653.

⁴³⁵ Otras imágenes de enanos también pertenecientes al Imperio Medio: Vidrio. Posible enano de pie sobre una base, sosteniendo una pandereta sobre sus rodillas. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Vidrio. Mujer enana sobre una base, desnuda y con una larga peluca cayendo sobre los hombros. Nueva York. Metropolitan Museum of Art; Vidrio. Enana desnuda de pie sobre una base, con cabeza afeitada, collares y brazaletes; uñas y pubis pintados de negro. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

El-Riqqa: Caliza. Posible enano, con larga kilt y peluca. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

El-Lahum: Dos posibles enanos, espalda contra espalda, sosteniendo una copa con las manos alzadas. Londres. University College; Caliza. Posible cabeza de enano sosteniendo una lámpara sobre



Fig. 147.- *Atleta acondroplásico*. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. (s. f.).



Fig. 148.- *Enano jorobado*. Toulouse. Musée Saint-Raymond. (s. f.).

En la imagen de la *fig. 148* un enano jorobado y de apariencia raquítica camina encorvado sosteniendo con uno de sus huesudos brazos el cuerpo de un gallo, mientras que en la otra mano lleva un jarrón. Las extremidades resultan proporcionadas respecto al tronco aunque los brazos en extremo delgados, la giba y la cabeza macrocéfala dan a este personaje un aspecto maltrecho.

su cabeza con las manos. Londres. University College; Caliza. Posible enano portando algo que podría ser una lámpara en su cabeza. Londres. University College; Caliza. Torso de posible enano, formando parte de lo que parece una lámpara de pie. Londres. University College; Caliza. Posible torso de enano sujetándose su barriga con ambas manos. Londres. University College; Caliza. Posible cabeza de enano tocando una doble flauta. Londres. University College; Cerámica. Dos posibles enanos desnudos, espalda contra espalda sosteniendo una copa con los brazos levantados. Manchester Museum; Caliza. Enana desnuda sosteniendo con ambas manos un disco. El-Haraga: Vidrio. Enano desnudo con las manos levantadas. Londres. University College. El-Badari: Vidrio. Posible enano desnudo. Parte superior y miembros inferiores no se conservan. Abydos: Madera. Enana desnuda de pie, con el cabello dividido en tres trenzas. Se encuentra sosteniendo a un niño en sus brazos. Liverpool University; Vidrio. Fragmentos de un enano desnudo y de pie sobre una base, con el brazo derecho levantado y el izquierdo en su tripa. Collar y colgante pintados en negro. Oxford. Ashmolean Museum. Tebas: Marfil. Posible enano desnudo, de pie y llevando un ternero sobre los hombros. Luxor: Marfil. Enana desnuda de pie. Byblos, Depósito en el Templo de los Obeliscos: Varias figuras en vidrio. Todas en Beirut. Nacional Museum: a) Enano de gran falo; b) Arrodillado; c) Dos figurillas de enano de pie, con mano derecha en la boca; d) De pie; e) Agachado; f) De pie, gran falo; g) Dos figurillas de enano arrodillado, sosteniendo lo que parece una vasija; h) Agachado; i) Agachado, sosteniendo un largo objeto. La cabeza no se conserva; j) Arrodillado. La parte de arriba no se conserva; k) Enano que parece agachado y sosteniendo una especie de vasija; l) Enano que parece estar de pie. La parte inferior de las piernas no se conserva; ll) Enano sosteniendo un largo objeto; m) Enano que sostiene probablemente una vasija; n) Enano agachado y sosteniendo un objeto; ñ) Arrodillado, mano derecha en la cabeza, gran falo; o) Arrodillado, sosteniendo un objeto; p) Posible enana, en pie, con abultada peluca y brazos levantados hacia la cabeza; q) Posible enana agachada con abultada peluca y los brazos levantados sobre la cabeza; r) Posible enana de pie, con abultada peluca y las manos sobre la cabeza; s) Enano arrodillado; t) Sosteniendo un cuadrúpedo; u) Probablemente agachado, con los brazos levantados hacia la cabeza; v) Semiagachado, llevando un cuadrúpedo sobre los hombros; w) Llevando un cuadrúpedo sobre los hombros; x) Agachado, sosteniendo un recipiente; y) Sosteniendo lo que parece un animal sobre sus hombros. Parte inferior de las piernas no se conserva; z) De pie y sosteniendo en la mano derecha un disco o pandereta, en la izquierda un recipiente; a.1) Sosteniendo un recipiente; b.1) De pie, el cabello dividido en tres mechas; c.1) De pie, sosteniendo un cuadrúpedo sobre los hombros; d.1) De pie, con el cabello dividido en tres mechas; e.1) Agachado y con lo que parece una peluca abultada; f.1) Enano de pie; g.1) Dos estatuillas de enanos tumbados de espaldas; h.1) Enano representado de perfil; i.1) Tumbado de espaldas y con gran falo. Procedencia desconocida: Vidrio. Posible enano desnudo, arrodillado y llevando sobre los hombros un ternero. Boston. Museum of Fine Arts; Vidrio. Enano desnudo de pie. Cambridge. Fitzwilliam Museum; Vidrio. Enano desnudo con las manos en las orejas, llevando un collar y cinturón negro. Cambridge. Fitzwilliam Museum; Vidrio. Enano desnudo de pie, Londres. British Museum; Marfil. Enano desnudo sobre una base y con el brazo diestro sobre el pecho. Londres. British Museum; Vidrio. Posible enano, desnudo y bebiendo de un recipiente. Londres. British Museum; Madera. Enano en kilt con el puño derecho cerrado y la palma izquierda hacia fuera, junto a una inscripción de ofrendas a los dioses. París. Musée du Louvre. DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 280 y ss.

Parece que la figura deforme del enano en el mundo antiguo suponía, como si a modo de amuleto se tratase, cierta salvaguarda contra los males. El tamaño grande de los genitales estaba también relacionado con esta protección contra el mal de ojo y otras adversidades⁴³⁶.



Fig. 149.- *Enano pseudo-acondroplásico.* Florencia. Museo di Archeologia. (s. f.).



Fig. 150.- *Enano jorobado.* Florencia. Museo di Archeologia. (s. f.).

En la imagen de las *figs. 149-150* podemos observar otras dos figurillas de enanos en diferentes posturas y actitudes. El enano de la *fig. 149* es representado con el tronco inclinado hacia su izquierda mientras sostiene un recipiente contra su pecho, postura que Grmek y Gourevitch señalan es debido a un aplanamiento de las vértebras y una artrosis de cadera, características de uno de los tantos tipos de displasias existentes.

En la imagen de la *fig. 150* un enano con joroba y macrocefalia llevándose un objeto a la boca, guarda ciertas proporciones de tronco y extremidades así como de rasgos faciales pese a la macrocefalia⁴³⁷.

⁴³⁶ HÖLLANDER, E., *Op. cit.*, pp. 220-221.

⁴³⁷ Véase GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 208 y 211. Otras imágenes pertenecientes al Imperio Nuevo (1539-1075 a. J. C.):

Dinastía XVIII: El-Amarna: Boston. Museum of Fine Arts. Enano en kilt llevando una tinaja en su hombro derecho; Piedra negra. Posible enano en kilt llevando una tinaja en su hombro derecho. Londres. British Museum; Calcita. Posible enano en kilt plisado, en pie y llevando un recipiente en su hombro derecho. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

Balabish: Figura en vaso de calcita. Posible enana desnuda con faja sosteniendo un laúd. Ítaca. Cornell University Museum.

Serabit el-Khadim, Sinaí, Templo de Hathor: Figura en vaso de calcita. Enana desnuda llevando un gran jarrón a la espalda. Oxford. Ashmolean Museum.

Procedencia desconocida: Vaso de terracota. Enano desnudo de pie, llevando un pote al hombro. Londres. British Museum; Vaso de terracota. Enana desnuda de pie con faja, sosteniendo un laúd. Londres. British Museum.

Último período (hacia 750-332 a. J. C.):

Procedencia desconocida: Bronce. Posible enano de pie, sostenido un objeto desaparecido en su mano derecha. Cairo. Museo Egipcio.

Otras imágenes sobre dibujos y relieves de enanos en el mundo griego las encontramos en:

Período arcaico (VII-VI a. J. C.): Ático-Beocio: Píxide o copón. Posible enano con barba y guirnalda alrededor de su cuello, y de pie bajo una corona de flores, entre hombres y mujeres formando parte de un juego de pelota. París. Musée du Louvre.

Corintio: Pinax o pintura sobre tabla. Posible enano o pequeño esclavo con malformaciones, que parece estar desnudo y cavando una cueva con un pico. Junto a la escena hay un hombre con barba y calzado, con el pelo recogido. Berlín. Sobre la cueva vuela un pájaro con cabeza de hombre. Antikenmuseum and Ägyptisches.

Período clásico (V a. J. C.): Ateniese (Atribución): Skypos o copa de poca altura. Enano desnudo y circuncidado, parcialmente calvo y con barba, bailando. París. Musée du Louvre; Rhyton o vasija en forma de cuerno. Tres enanos desnudos y parcialmente calvos, barbados, los hombros izquierdos cubiertos y corriendo con un perro. Ferrara. Museo Nazionale.

Pese al trato más afable que pudiera tenerse hacia el enano a partir de las representaciones artísticas, propio de una patología curiosa, el enano sufrió del estigma durante el mundo antiguo de la asociación de la maldad con lo deforme. Así, y de modo semejante a como viésemos se consideraba la figura del ciego en el primer capítulo, no le faltaron al enano las atribuciones de poderes sobrenaturales que lo asociaran de algún modo con lo diabólico. Puede decirse que el enano también gozaba de una doble ambigüedad, por un lado era objeto de burlas, por otro temido y respetado⁴³⁸.

4.4.4. Israel

La situación del Israel antiguo supone para los enanos, vistos como seres deformes, una situación semejante a la que se encontrarán los ciegos, locos o epilépticos, desdeñados al serles atribuida una grave falta, resultado de un pecado anteriormente cometido.

Aribalos o vaso tripudo. Enano desnudo circuncidado parcialmente calvo, con barba y llevando una liebre en su brazo derecho, entre dos hombres cubiertos y en la consulta del médico. París. Louvre; Peliké. Enano desnudo y barbado, llevando una cesta sobre la cabeza y detrás de una mujer. Agrigento, Museo Cívico; Copa. Enano desnudo, parcialmente calvo, con barba y el hombro cubierto, camina detrás de un joven con hombro también cubierto. Ferrara. Museo Nazionale; Peliké. Enano desnudo, parcialmente calvo, con el hombro izquierdo cubierto y caminando con un perro entre dos hombres cubiertos. Boston. Museum of Fine Arts. Stammos o vasija globular. Enano desnudo, parcialmente calvo y con barba, con tallos de hiedra alrededor del pecho y brazo izquierdo, bailando sobre una mesa junto a dos músicos con gaitas y crótalos. Erlange. University; Peliké. Dos enanos desnudos, parcialmente calvos y con barba. Uno patea un saco de arena ante su compañero de pie, quien sostiene un objeto indeterminado en su mano derecha. San Petersburgo. The State Hermitage Museum; Copa. Enano desnudo de cabello corto rodeado con una cinta. Antiguamente en Munich. Colección particular; Peliké. Dos enanos desnudos y prácticamente calvos, con el pelo rodeado por una cinta y comiendo en una gran vasija. Laon. Musée Municipale.

Sin atribución: Recipiente. Enano desnudo y con barba sosteniendo una vara y una vasija. Dresden. Albertinum; Copa. Dos enanos desnudos, parcialmente calvos, con barba y bailando. Hamburgo. Museum für Kunst und Gewerbe; Skyphos, dos imágenes: a) Enana desnuda con una cinta alrededor de la cabeza adornada con ramas y ofreciendo un skyphos, b) Mesa con un skyphos junto a un grande pilar en forma de falo sobre el que hay una cesta. Munich. Antikensammlungen; Copa. Enano desnudo con barba y bailando en una plataforma. Oxford. Ashmolean Museum; Oinochoe. Enano desnudo bailando hacia una mujer envuelta en un manto o himation. Oxford. Ashmolean Museum; Copa. Enano desnudo con barba caminando con un bastón. París. Musée du Louvre; Copa. Dos enanos desnudos y barbados bailando sobre una mesa. Todi. Museo Cívico; Posible Oinochoe. Parte superior de un enano vestido y con barba, con una cinta rodeando su cabeza. Tübingen. Eberhard Karls Universität; Skyphos, dos imágenes: a) Enano desnudo y parcialmente calvo danzando junto a un skyphos en el suelo, b) Imagen semejante, el enano tiene una cinta rodeando la cabeza. Yale University. Colección R. Darlington Stoddart.

Siglo IV: Ateniese: Dos Loutróporos o ánforas alargadas de imagen similar: Enano con barba y casco, con un gran escudo como un guerrero. Atenas. National Museum; Sur de Italia, Apulia: Askos, vaso griego. Enano desnudo corriendo con una cesta. Basilea. Antikenmuseum; Oinochoe. Dos enanos cubiertos con un himatión, de pie alrededor de Marsias, Apolo y Olimpo. Melbourne. National Gallery; Oinochoe. Dos enanos desnudos corriendo. Milan Markets. Antiguamente en Oria. Colección Pasani; Ánfora. Posible enano desnudo de pie junto a un caballo. Milan Markets. Antiguamente en Oria. Colección Pasani; Ánfora. Enano desnudo corriendo. Taranto. Museo Nazionale. Colección Ragusa; Oinochoe. Enano desnudo corriendo. Taranto. Colección Ragusa; Peliké. Enano cubierto con himatión, de pie junto a un hombre reclinado y dos mujeres. Taranto. Colección Ragusa; Oinochoe. Enano cubierto con himatión delante de Dioniso reclinado y de una ménade. Otra ménade y un sátiro aparecen bailando detrás de Dioniso. Toledo. Museum of Art; Oinochoe. Enano desnudo con botas, pileus y sosteniendo un escudo. Turín. Colección privada; Oinochoe. Joven con pájaro acompañado por un enano, éste último lleva una vara en la mano derecha y una citara en la izquierda. Zurich Market. Arete Gallery; Oinochoe. Enano de frente vistiendo un himatión y que al agacharse alza un poco sus ropas. Nueva York. New York Market. Atlantis Gallery; Oinochoe. Enano desnudo, con botas y corriendo con un escudo o pandereta en la mano. Zürich. Zurich Market; Campania: Skyphos. Laon. Museo. DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 288 y ss.

⁴³⁸ Cfr. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 111; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 445; y REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 158-159.

4.4.5. Enanismo desde la Edad Media hasta la Edad Moderna

« La costumbre de tener enanos había pasado de Oriente a la corte imperial romana y, de allí, a la Edad Media, manteniéndose hasta la época de la Revolución Francesa ».

JUSTI, C.- 1999, *Velázquez y su siglo*.

Durante la Edad Media, la consideración del enano resultaba más cercana a la apreciación del ciego, por tener ambos una alteración o deformidad evidente a simple vista. El enano también comparte con ciegos, locos o epilépticos no sólo la vinculación al pecado, atribuida al común de las deficiencias, sino también la estrecha relación de todas éstas con lo demoníaco; aunque no en el grado tan elevado que se atribuía a locos o epilépticos, ligados más estrechamente a la idea de posesión.

Esta vinculación al pecado y a lo demoníaco pudo verse reforzada con la idea de que los demonios, a los que según hemos visto en capítulos anteriores, se les atribuía ser causantes de las enfermedades y cuyo aspecto también era diminuto⁴³⁹.

Puede decirse que la moda de tener enanos procedente de la Antigüedad persistió durante la Edad Media alcanzando gran auge durante los siglos XV y XVI en países como Italia o Francia, no quedándose atrás países como Inglaterra o España. El interés por los enanos fue tan grande, que se procuró incluso crearlos por medios artificiales impidiendo el crecimiento de los niños, a imitación de la antigüedad romana donde se metía a los desgraciados en cajas y se les ataba con cintas, aunque ahora se experimentaba con ciertos medicamentos fabricados para tal fin. A éstos, aplicados por medio de pomadas a los niños, se les atribuía el poder de desecar la médula espinal impidiéndoles el crecimiento. Esto ocasionó también un tráfico de niños con los que se practicaban todo tipo de atrocidades⁴⁴⁰.

Enanos domésticos o bufones de compañía

Según Garnier, durante la Edad Media el enano ejerció fundamentalmente el oficio de doméstico en casas o castillos, o de paje acompañando a caballeros o damas, además de ocuparse del cuidado de animales tales como perros o caballos.

Los artistas conocían los gustos de los poderosos por los enanos y en sus narraciones sobre personajes de la historia suelen agregarlos a sus composiciones como parte del séquito que siempre los acompaña.

En un célebre tapiz del siglo XI conocido como *Tapiz de la reina Matilde o Tapiz de Bayeux*, donde se narra la historia de la conquista de Inglaterra por Guillermo, duque de Normandía, aparece un enano llamado Turolde, según la inscripción sobre su cabeza (*fig. 151*), y el cual

⁴³⁹ Cfr. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 158-159; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 445.

⁴⁴⁰ BOUZA, F., *Op. cit.*, pp. 53-55; y véase GARNIER, E., *Op. cit.*, pp. 70 y 86-87.

se encuentra conduciendo a dos caballos de las bridas. Richer y Charcot destacan en el dibujo esquemático del enano, el pequeño tamaño del cráneo, que pese a lo diminuto de su cuerpo ostenta una gran cabeza. Pese a no mostrarse en la imagen más que el detalle del enano, puede mencionarse que en el conjunto de la acción donde es representado, éste se encuentra situado detrás de dos hombres y delante de dos caballos, siendo la escena en semejanza a un friso. Los dos soldados de pie y con sendas espadas en cinchas a la cintura, se encuentran de pie sobre una línea esquemática de suelo que marca la franja central del tapiz. El enano detrás de ellos y debido a su diminuto tamaño, parece encontrarse suspendido en el aire a la altura de sus rodillas al sostener las bridas; o sobre una franja invisible de suelo, inclinándonos más por la segunda opción, dada la postura reposada del enano quien no muestra indicios en la posición de brazos y piernas de encontrarse suspendido en el aire⁴⁴¹.



Fig. 151.- El enano
Turol. Tapiz de la reina
Matilde o Tapiz de Bayeux.
(Detalle). Bayeux. Centre
Guillaume-le-Conquérant.
Siglo XI.

Fra Angélico también representa a un diminuto enano ricamente vestido (*fig. 152*) que parece pretender la mediación entre su señor el emperador Otón y San Romualdo de Rávena. El santo, vestido como un obispo con bastón, niega al emperador la entrada en su iglesia, alzando una mano con el índice extendido contra el emperador, e interponiendo su cuerpo para evitar la entrada de los recién llegados. La causa de tal rechazo está en los crímenes cometidos por el emperador, contrarios a las normas de la Iglesia.

El pequeño enano, de capa y medias rojas, tocado con turbante y levantando un cetro, se encuentra situado enfrente del santo y apenas sobrepasa en estatura las rodillas de éste. A cierta distancia y subiendo por el camino de la montaña que conduce a la iglesia, caminan unos monjes de la orden de las *Camaldulas* fundada por este santo⁴⁴².

La imagen de la *lám. 10* es una miniatura perteneciente al siglo XV donde un enano es representado en un aula de gramática latina, donde se encuentra estudiando el niño Maximiliano Sforza. Un enano doméstico de gruesas proporciones y pantalón de color partido de blanco y rojo, se encuentra dando aire a la estancia con un gran abanico circular que mueve a través de un largo mando. El enano, poco agraciado, se encuentra de espaldas y gira la cabeza hacia el espectador, pueden verse en su rostro ciertas verrugas en semejanza al maestro que imparte la clase, ambos también con idéntico peinado largo y ondulado. El enano se encuentra situado entre la mesa del profesor y el primer pupitre de Maximiliano, único niño de entre los asistentes que se aplica con

⁴⁴¹ Véase *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 78-79; CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los deformes...*, pp. 44-45.

⁴⁴² Consideramos interesante citar el siguiente libro pese a su carácter divulgativo, dado que no se han podido encontrar más datos sobre esta obra poco conocida atribuida a Fra Angélico: SMETS, I.-1999, *The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp: one hundred masterpieces from collection*. LUDION, Ghent Amsterdam, p. 11. Cfr. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, p. 145.

verdadera dedicación sobre un libro abierto entre sus manos. El resto de los alumnos ajenos a la clase se distraen desaprovechando su tiempo y jugando con animales, uno de ellos incluso duerme y su compañero parece entretenerse con una especie de caja donde aletea un insecto⁴⁴³.



Fig. 152.- FRA ANGÉLICO. (Atribución). *San Romualdo niega al emperador Otón III la entrada en la iglesia*. Amberes. The Royal Museum of Fine Arts. Siglo XV.

Otras imágenes donde aparecen estos enanos acompañando en su quehacer cotidiano a personajes históricos los encontramos en representaciones como la de Vasari (*fig. 153*), donde un pequeño enano es representado en un pasaje del Antiguo Testamento donde se narra el banquete que ofrece el rey persa Asuero, para celebrar su unión con la joven judía Ester. En el pasaje bíblico no se comenta que dicho rey tuviese enanos y tampoco se describen en dicho banquete del que los textos bíblicos no ofrecen grandes detalles. Su colocación en dicha obra es de suponer obedece a que los artistas conocen la situación de estos enanos como acompañantes de reyes desde los tiempos más remotos, y los representan a voluntad a modo de pequeños elementos compositivos para destacar alguna parte de la escena. En la imagen, un pequeño enano de gran cabeza abombada se encuentra entre el rey sentado a la mesa, y un personaje de pie vestido con una gran toga. El enano, de gran cabeza abombada y vistiendo un traje de aspecto militar, del que pende un arma, calza unas grandes botas y corona su cabeza con un diminuto gorro puntiagudo cuyo extremo termina sobre la frente en una graciosa forma de caracol⁴⁴⁴.

⁴⁴³ WALTHER, I. F. y WOLF, N.- 2005, *Códices ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. (Traducción: Pablo Álvarez Ellacuría y cols.). TASCHEN, Köln: Madrid, pp. 405-406.

⁴⁴⁴ El pasaje bíblico a que se refiere dicha obra se encuentra en Ester (2, 15-18).



10.- BIRAGO, Giovanni Pietro da. *Gramática latina, de Maximiliano Sforza*. Ms. 2167. Milán. Biblioteca Trivulziana. Siglo XV.



Fig. 153.- VASARI, Giorgio. *Bodas de Ester y Asuero*. (Detalle). Arezzo. Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna. 1548.

Veronés es otro artista que introduce enanos en sus composiciones sobre narraciones bíblicas o de personajes de la historia. En su obra acerca del hallazgo de Moisés en el Nilo (*fig. 154*), pese a tratarse de una escena mitológica, vuelve a aparecer retratado con gran veracidad un pequeño enano de perfil, con una marcada curvatura en sus piernas y macrocefalia⁴⁴⁵.



Fig. 154.- VERONÉS, Paolo Caliari. *Moisés salvado de las aguas del Nilo*. Madrid. Museo del Prado. 1580.



Fig. 155.- VERONÉS, Paolo Caliari. *La familia de Darío ante Alejandro*. (Detalle). Londres. National Gallery. Hacia 1565.

⁴⁴⁵ Otras obras sobre el mismo tema donde también aparece un enano las encontramos en: VERONESE, Bonifazio. *El Hallazgo de Moisés* (enano llevando de la correa a un mono con el que juega, y al que hace levantarse para alcanzar algo que pende de una pequeña cuerda. Junto a él se encuentra un negrito que sostiene un ave en una de sus manos. Ambos hacen compañía a un niño que junto a ellos, sostiene la correa de dos perros cercanos al enano. En segundo plano, un grupo de personas en un paraje campestre sostienen libros musicales o instrumentos). Milán. Pinacoteca di Brera. Véase TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 68 y 108.

En la imagen de la *fig. 155* dos pequeños enanos son representados como elemento anecdótico en una escena de la historia de Alejandro Magno, rey de Macedonia. Éste, tras capturar a la familia del rey persa Darío, en la batalla de Issos, les muestra sus respetos expresándoles que ni contra ellos ni contra Darío pretende Alejandro ningún mal. Como parte del cortejo de la esposa e hijas de Darío, una pequeña enana, vestida con ropas idénticas a una de las hijas, aparta su atención de la escena principal para mirar a un pequeño enano vestido como bufón, con un traje rojo de pernera rayada, y representado abrazando a dos diminutos perrillos. Entre ambos, un mono doméstico subido a una arquitectura juega con una cuerda. La joven enana, posiblemente acondroplásica, deja entrever bajo sus amplios ropajes un cuerpo rotundo, gruesas extremidades, cuello corto y gran cabeza. Por el contrario, el enano también jovenzuelo presenta una mayor proporción en tronco, cabeza y extremidades, mostrando sin embargo una curvatura anormal en sus piernas⁴⁴⁶.



Fig. 156.- TIÉPOLO, Giambattista. *Banquete de Cleopatra*. (Detalle). Venecia. Palazzo Labia. 1746-1747.



Fig. 157.- TIÉPOLO, Giambattista. *El juicio de Salomón*. (Detalle). Udine. Palazzo Arcivescovile. 1726-1729.

En las imágenes de las *figs. 156 y 157* Tiepolo vuelve a introducir enanos domésticos como parte de una composición donde aparecen en compañía de perros, en escenarios elevados y majestuosos por los cuales los enanos suben o están sentados en escaleras. En la imagen de la *fig. 156* está representado un enano cuyo grueso y desproporcionado tronco, parece provocarle un inestable equilibrio en sus desplazamientos, pues se ve obligado a inclinar el cuerpo hacia delante para lograr subir con cierta dificultad los peldaños de una escalera. Ésta conduce a la escena

⁴⁴⁶ *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. I, p. 271; y vol. III, p. 674.

donde Cleopatra se encuentra acompañada de un grupo de personajes junto a una mesa. Dirigiéndose a Cleopatra, un alto sirviente negro parece ejercer de paje doméstico, éste se encuentra situado al fondo, y a la derecha del pequeño enano que sube. Entre ambos domésticos, bufón y paje, un diminuto y escuálido perro completa el conjunto de estos seres exóticos de los cuales los poderosos gustaban de rodearse. Si no ya exactamente la propia Cleopatra, sí los contemporáneos del artista, tan afines a estas distracciones que no habían de pervivir ya mucho en el tiempo.

En la imagen de la *fig. 157* en otra escena del Antiguo Testamento se representa *El juicio de Salomón*, donde se muestra al sabio repartiendo justicia ante dos mujeres que disputaban sobre su maternidad ante un único niño. Un pequeño enano se muestra recostado de espaldas sobre los primeros peldaños de la escalinata, con un gran perro apoyado sobre sus rodillas. Dicho personaje se encuentra situado en la base de una escena, donde algunos de los asistentes al juicio son representados en un forzado escorzo diagonal ascendente. Nuevamente este enano es introducido como un elemento anecdótico, pues desde los textos bíblicos no se describen enanos en dicho juicio, aunque a este rey, según Plutarco, se le atribuye el tener un loco llamado Marcolfo a su servicio⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ La escena representada en esta obra es narrada en Re. I (3, 16-27). En cuanto a la existencia de este loco mencionado junto al sabio citamos una imagen del siglo XV en la p. 128 de nuestro segundo capítulo (*Salomón y su loco Marcolfo*). Garnier cita la existencia de este loco referido por Plutarco en sus *Apotegmas laconianos* en GARNIER, E., *Op. cit.*, p. 57.

También de TIÉPOLO, Giambattista, encontramos las siguientes obras: *Banquete de Cleopatra* (enano junto a negrito y perro, a la derecha de la escena). Melbourne. National Gallery of Victoria; *La llegada de Cleopatra* (enano de espaldas subiendo escalones, junto a dos perros). Munich. Museo; *El matrimonio de Federico I de Barbarroja* (fresco, enano de espaldas en escalera, con vestimenta semejante al enano de la *fig. 156*, aunque sosteniendo un gran bastón que arrastra sobre las escaleras, no sirviéndole de ayuda en su ascenso). Wurzburg. Kaisersaal; *El recibimiento solemne* (fresco, enano semitumbado en un escalón y junto a un perro, en postura semejante el grupo del enano y perro de la *fig. 157*). Berlín. Museo; *Estudios de enanos* (aguafuertes representando enanos y detalles de animales, reproducidos posteriormente por C. Jacobi). (s. l.). Otras imágenes donde se representan enanos junto a personajes de la historia:

Siglo XIV: ARÉTIN, Spinel. *Escena de la vida de san Benito* (fresco, enano entre el gentío que rodea al santo). Florencia. San Miniato al Monte.

Siglo XV: MAESTRO DE ANGHARI. (Atribución). *El triunfo de Julio César*. Nueva York. *Historical Society*; BOTTICELLI, Sandro. *La Adoración de los Magos* (enano ricamente vestido apoyando una de sus manos en la funda en la vaina de una espada pendiendo de un grueso cinto, estando la otra sobre lo que parece ser un bastón labrado). Londres. National Gallery; FERRARI, Gaudenzio. *La Adoración de los Magos* (un enano con una espada enfundada y con un pequeño perro a sus pies, observa de cerca al Niño sentado sobre las rodillas de la Virgen. Éste se encuentra rodeado por los tres Magos que le obsequian con presentes). Milán. Pinacoteca di Brera; GHIRLANDAIO, Domenico di Tomaso Bigordi. *El festín de Herodes*. Florencia. Santa Maria Novella; ANÓNIMO, escuela florentina. *Episodio de la vida de Tobías* (enano en el centro de la escena, vestido de bufón y con un violín sobre uno de sus hombros). Berlín. Museo; CARPACCIO, Vittore. *Embajadores ingleses junto al rey Maure* (enano paseando en un segundo plano y en medio de numerosos personajes. Grueso, de corta estatura, con la cabeza tocada con un pequeño bonete con una pluma). Venecia. Gallerie dell' Accademia.

Siglo XVI: DOMENICHINO O DOMENIQUINO, Domenico Zampieri. Enanos en el séquito del emperador Otón I. Antiguamente en Grotta Ferrata. CIOLI, Valerio. *Morgante* (bronce, enano de Cosme I de Médicis, también llamado Barbino. El enano desnudo está montando a horcajadas sobre un dragón). Londres. Victoria and Albert Museum; BOLOGNA, Giovanni da. *Morgante*. Florencia. Museo Nazionale; VAN DER STRAET, Jan. *Historia del duque Cosimo de Medici* (procesión donde varios enanos desfilan entre la comitiva que lleva lanzas, tambores y otros instrumentos musicales, acompañando al duque de regreso al palacio). (s. l.); BRESCIA, Moretto da. *Cena en casa del fariseo* (un enano detrás de una columna, llevando un pequeño mono sobre los hombros se asoma a la escena donde Jesús está a la mesa con el fariseo y varios personajes). Venecia. Santa Maria Della Pieta; MANTEGNA, Andrea. *El Triunfo de Julio Cesar* (enano desnudo semioculto entre las figuras junto asistentes al acontecimiento. Calvo, de gran mandíbula y extremidades cortas. Tiene una pulsera de cascabeles en su mano). Londres. Hampton Court

Enanos locos

Aunque en el capítulo segundo dedicado a la locura ya tratásemos de los bufones como locos, lo cierto es que también han existido enanos como bufones, y en los cuales la locura, ya sea verdadera o supuesta, ha quedado en un segundo término siendo la atracción de dicho bufón no el ser loco, sino precisamente el ser enano.

En una famosa medalla de Francesco Laurana es representado de esta manera el bufón Triboulet, enano del rey de Sicilia, René de Anjou (*fig. 158*). Lleva por traje una sencilla toga aunque es probable que de los mejores paños, a juzgar por las descripciones de Piponnier y Garnier acerca de la vestimenta de este bufón; y un cetro con cabeza, según era costumbre para los locos de corte de la época. Este enano corona su cabeza de menguado cráneo con un diminuto birrete probablemente rojo, según se recoge de sus cuentas de ropa, color que ya viéramos asociado a la locura y que figuraba también en ropas de raso carmesí con las que solía vestirse Triboulet. Garnier menciona del cetro de este loco cierta ornamentación de cascabeles



Fig. 158.- LAURANA, Francesco. *Triboulet, bufón de la corte*. París. Bibliothèque Nationale. 1461-1466.

Palace; ROMAIN, Jules. (Atribución). *Enano guerrero* (fresco, detalle, enano de aspecto hercúleo de extremidades cortas, pequeño cuello y gran cabeza). Vaticano; BRONZINO, Angiolo. *El festín del faraón* (tapiz, enano de pie junto a la mesa, de aspecto vigoroso, gruesos y pequeños brazos y piernas). Milán. Museo d'Arte e Scienza; VERONÈS, Paolo Caliarì. *Las bodas de Caná* (pequeño enano en un lateral izquierdo, vestido con elegante traje tocado con sombrero. Su corta estatura no sobrepasa la altura de la mesa, y lleva en una de sus manos un ave). París. Musée du Louvre; del mismo autor: *Banquete en casa de Leví* (pequeño enano con traje de bufón de color rojizo, lleva un ave en una de sus dos manos y parece estar jugando con un niño negro que lo persigue a grandes zancadas y dirige hacia él sus brazos). Venecia. Gallerie dell'Accademia; RAFAEL SANTI o SANZIO. *Historia de Constantino* (aparecen enanos que lo acompañan). Estancias del Vaticano. Roma.

Siglo XVII: CARDUCHO, Vicente. *Adoración de los Reyes* (enano parte del séquito de los Reyes, llevando una corona). Algete. Parroquia; CAJÉS, EUGENIO. *Adoración de los Reyes* (enano llevando la corona de Melchor). Granada. Museo; GIORDANO, Luca. *La prudente Abigail* (el enano Esteban, modelo del pintor, es representado en una escena bíblica con una lanza y junto al rey David). Madrid. Museo del Prado; *Elección de Cosme I* (tapicería, enano sentado en unos escalones junto a un perrillo. Tiene una gran cabeza de largos cabellos, contrastando con su pequeño cuerpo). Florencia. Villa Petraia.

Siglo XVIII: TREVISANI, Francesco. *Banquete de Cleopatra* (el enano del cardenal Fabrizio Spada-Veralli, elegantemente vestido y con turbante en un primer plano y en el centro inferior de la composición, tirando de la correa de un pequeño perro). Roma. Palazzo Spada. Existe un dibujo preparatorio de la citada obra en Florencia. Galleria degli Uffizi.

ESCHENFELDER, CH.- 2000, *Giovanni Battista Tiepolo: 1696-1770*. (Traducción: Marc Jiménez). KÖNEMANN, Colonia, pp. 23, 53-55, 60, 65 y 83; RICHER, P., *L'art et la médecine*, pp. 179, 202-203, 205, 207, 211, 214, 216-217, 220-223; GARNIER, E., *Op. cit.*, p. 86; TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 14, 20, 39, 89, 65-66, 69, 101, 108-109; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.- 1969, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. INSTITUTO VELÁZQUEZ, Madrid, lám. 62 en el citado libro, y p. 238.

que no se logra apreciar en la representación, y de este bufón que:

« (...) era un pobre enano deforme que, al contrario de sus semejantes, tenía la cabeza *más diminuta que se hubiera visto jamás* »⁴⁴⁸.

En la inscripción que rodea la medalla puede leerse: *Me regis insontem cura et imagine ludit*, y en su reverso donde hay un león tendido, y siguiendo a Tietze: *El me preludiis ricum tegit regia vestis*. Dicha inscripción, cita Garnier, es interpretada por A. Heiss como:

« Por su uso e imagen la librea real es una ironía para mí, bufón del rey; pero me protege contra las amenazas de los reyes »⁴⁴⁹.

El león según Garnier es posible se refiera a una fiesta caballeresca dada por René de Anjou, pues parece los leones domésticos formaban parte del séquito real durante los festejos⁴⁵⁰.

Enanos junto a mascotas o animales de compañía

Los enanos en su labor de acompañantes domésticos, han sido retratados en numerosas ocasiones junto a animales de compañía como puedan ser pájaros o perros - o más exóticos como pequeños monos -, de cuyo cuidado por otra parte, solían hacerse cargo.

En el presente apartado analizaremos algunas de estas obras de enanos objeto de retratos personales, pues existe tendencia a representarlos junto a ciertos animales de compañía, acentuándose así la corta estatura de los retratados.



Fig. 159.- MORO, Antonio. *El enano del cardenal Granvela*. París. Musée du Louvre. Hacia 1570.

⁴⁴⁸ GARNIER, E., *Op. cit.*, p. 80.

⁴⁴⁹ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 80-81.

⁴⁵⁰ Siguiendo a Charcot y Richer, a este Triboulet hay que diferenciarlo del bufón del mismo nombre que vivió un siglo más tarde en la corte de Luis II y de Francisco I, dato que confirman también autores como Garnier o Tietze-Conrat. Otra imagen de este enano loco también realizada por LAURANA, Francesco: *Triboulet* (relieve de marfil donde aparece el busto del enano de perfil). Oberlin, Ohio. Allen Memorial Art Museum. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 80 y ss.; TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 12, 43-44 y 102; RICHER, P., *L'art et la médecine*, p. 202; y CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los deformes...*, p. 45. Acerca de la vestimenta de este loco véase además: PIPONNIER, F.- 1970, *Costume et vie sociale: la cour d'Anjou. XIVe-XVe siècle*. MOUTON & CO. ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, SOBORNNE. SCIENCES ECONOMIQUES ET SOCIALES, Paris, pp. 236 y ss.

Otras imágenes de enanos a los que se ha atribuido además de ser enanos el ser locos:

Siglo XVI: Moreno Villa recoge a Magdalena Ruiz (*fig. 166*) comentada más adelante), como enana loca; así como a la obra del enano erróneamente conocido como *Antonio el Inglés*, a quien también cataloga como loco (también comentada más adelante), obra de dudosa autoría, y viene siendo atribuida a un discípulo de Velázquez (*fig. 162*).

Segunda mitad siglo XVII: CARREÑO DE MIRANDA, Juan. *Macareli, Antonio* (retrato de enano y loco italiano junto a otro loco, José de Alvarado, y un perro). (s. l.).

MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 63, 113 y 140.

En la imagen de la *fig. 159*, Moro representa a un enano polaco conocido como Estanislao según Moreno Villa, aunque otros autores como Garnier han referido que se trataba de un enano lituano llamado Cornelio. Según Bouza, ambos enanos pertenecieron a la corte de Carlos V pudiendo ser cualquiera de ellos dos; y señala asimismo el gran número de enanos provenientes de Polonia, donde parecía que « se construían mediante algún artificio », siendo este enano uno de los primeros « que habría inaugurado la dinastía de retratos de enanos con perros ». De dicho enano perteneciente a la corte de los Austrias y retratado seguramente cuando se encontraba bajo la protección del cardenal Granvela, nombre por el que se le conoce, se dice que fue muy aficionado a la caza, quizá por lo que se le representa con el mastín en esta imagen, y que a lo largo de su vida acumuló toda una serie de bienes⁴⁵¹.

Charcot y Richer describen de la siguiente manera a este enano:

« El retrato de Antonio Moro nos lo representa con una cabeza grande, busto largo, piernas cortas. Los rasgos de la cara son duros y groseros, expresan maldad. Vestido con un traje negro magnífico, tocado con un bonete puntiagudo, espada en el costado, una maza en la mano derecha, la izquierda sobre un gran mastín que le llega a la altura de la axila »⁴⁵².

En la imagen de la *fig. 160* de Fyt, un enorme perro se encuentra junto a un enano y a un niño. Pese a que el muchacho todavía no sobrepase la cabeza del animal debido a su edad, el enano contrasta grandemente entre ambos, llegando en altura por debajo de los hombros del niño y no sobrepasando el lomo del animal que al lado del enano parece enorme. El niño, de facciones delicadas y aspecto delgado también contrasta con el grueso cuerpo del enano, también niño, aunque de una muy diminuta talla que apenas alcanza al pecho del infante.

⁴⁵¹ Garnier atribuye en 1886 otra autoría de este cuadro mencionando otro nombre en el retratado, al que llama Cornelio de Lituania, y dice que no perteneció a Antonio Moro, sino a otro autor posterior del siglo XVIII conocido como Francisco Torbido. Sabemos que se refiere al mismo cuadro pues coinciden la descripción del enano, y el hecho de que mencione que durante tiempo fuese atribuido a Antonio Moro, lo sitúa además también en el Louvre.

Sabemos por Gazeau de otro retrato de un enano prácticamente idéntico al que venimos analizando, y al que llama Brusquet, sobrenombre de Juan Antonio Lombart. Este enano, sin embargo, dice Gazeau que pertenece a la antigua región francesa de la Provenza, por lo que no coincide con el origen polaco que se le atribuye al enano de Moro. También se menciona de este enano que después de varias peripecias de intentar ganarse la vida como falso médico, acabó por entrar al servicio de Enrique II. Gazeau atribuye a Torbido una representación que parece ser la del enano de Moro de la *fig. 159*, según reza en el pie de la ilustración realizada por P. Séller y recogida por Gazeau en su obra de 1885. El enano y el perro aparecen representados de manera idéntica pero invertida, posiblemente por quedar en espejo al tratarse de un grabado donde no se tuvo esto en cuenta. Charcot y Richer también confirman el nombre de este enano, que sitúan al servicio de Carlos V, como Brusquet.

Bouza menciona otro retrato de este enano en los libros de cuentas de la casa real en la época de Carlos V. (s. l.), aunque no se mencionan más datos sobre dicho cuadro.

Tietze recoge otra obra donde se representa a este enano perteneciente también al siglo XVI: FLORIS, Frans. (Atribución). El enano aparece acompañado de otros bufones. Detroit.

Posiblemente, el personaje que actualmente se considera ha sido retratado por Antonio Moro, pudo ser cualquiera de los tres enanos mencionados: Estanislao, Cornelio de Lituania o Brusquet, no habiéndonos sido posible esclarecer más datos acerca de la identidad del retrato.

Véanse GARNIER, E., *Op. cit.*, p. 113; JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 635; BOUZA, F., *Op. cit.*, pp. 55-56 y 189; GAZEAU, A., *Op. cit.*, pp. 105 y ss.; y TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 100-101.

⁴⁵² CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los deformes...*, p. 63; y cfr. RICHER, P., *L'art et la médecine*, p. 248.



Fig. 160.- FYT, Jan. *Perro grande, enano y niño*. Dresden. Gemälde. 1652.

Otras dos obras de composición semejante a la ya mencionada en Antonio Moro pueden verse en las imágenes de las *figs. 161-162* donde aparecen sendos enanos retratados a la derecha de un perro de cierto tamaño.



Fig. 161.- VAN MANDER III, Karel. *Giacomo Favorchi*. Copenhagen. Statens Museum. Hacia 1650.



Fig. 162.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. (Discípulo). *Retrato de enano con perro*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1650.

En el enano barbado de la *fig. 161* observamos que apenas sobrepasa en estatura la cabeza del perro y presenta una gran curvatura en sus piernas, así como unas diminutas extremidades superiores cuyo húmero, en extremo corto, no permite al brazo extenderse en toda su longitud a lo largo del cuerpo⁴⁵³.

Del enano representado en la *fig. 162* erróneamente conocido como *Don Antonio el Inglés*, y al que se le han atribuido entre otras autorías la de Mazo o Carreño, ha sido atribuido finalmente a algún discípulo de

⁴⁵³ TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 100.

Velázquez, pues según ha recogido Mena Marqués, pese a ciertas características velazqueñas, el cuadro parece estar realizado a partir de las anteriores de Antonio Moro y Van Mander mencionadas (*figs. 159 y 161*):

« La obra, de una indudable calidad, no parece, sin embargo, que se pueda atribuir sin dudas a Velázquez. Si bien la técnica ligera y deshecha, aunque más pastosa, podría enlazar con la tardía del maestro sevillano, la idea compositiva carece de la brillante genialidad con que Velázquez ha tratado en todas las ocasiones a las figuras de los enanos y bufones cortesanos (...) Por otra parte, la desnudez del fondo, típicamente velazqueña, y la economía pictórica revelan una marcada relación con el gran maestro, pero la composición es en cierta medida tópica a pesar de la brillante ejecución. Como antecedente directo está el *Enano del cardenal Granvela* (...) o el de *Giacomo Favorchi* (...). Sin embargo, en los dos retratos citados los artistas han pretendido subrayar la burla hacia el hombre, feo y pequeño, mientras que resaltan la fuerza y belleza del perro. En el llamado « el Inglés », es la figura humana, a pesar de su pequeñez, la que claramente domina por su auténtica fuerza expresiva y mirada cargada de inteligencia, sobre el animal »⁴⁵⁴.

En el retrato del enano puede observarse una apariencia proporcionada, aunque es, según Moragas, « enano por la disminución del tronco y no de las extremidades inferiores ». Está representado al igual que las dos imágenes anteriores en pie junto una gran perra oscura de hocico, patas y pecho blancos; a la que sostiene firmemente por una correa roja. La expresión del enano es adusta y orgullosa, distinguidamente vestido con un traje de cuello y puños, elegantes botas, y un sombrero con plumas que sostiene en una mano. Podría no parecer enano sino fuese por estar situado junto a un perro cuyo lomo alcanza la cintura del enano, y unos brazos disminuidos en tamaño respecto al cuerpo.

Justi ofrece una interesante descripción del enano que:

« (...) Su predecesor, de rostro chato, seco y viejo, era más frío y malicioso [*fig. 159*], éste parece iracundo. Se trata de un sujeto no mal proporcionado, sin los ojos amenazadores ni el color encendido del temperamento colérico. Es el más distinguido y

⁴⁵⁴ MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 100.

Justi, sin embargo, reconoce que esta obra parte del modelo del enano de Antonio Moro, pero no hace mención alguna a la duda sobre la autoría de la misma, que parece recaer sobre Velázquez. Richer y Charcot no parecen dudar que este enano no haya sido representado por Velázquez, siendo Antonio el Inglés, mencionando incluso que perteneció a la corte de Felipe IV, a semejanza de los demás bufones velazqueños.

Moreno Villa menciona que este enano pudo bien ser Nicolás Hudson (citado más adelante como enano de la reina Enriqueta María y retratado por Mytens y Van Dyck); o el también enano aunque genovés Antonio Macareli.

Cita Mena Marqués, que el error de haber atribuido este retrato de la *fig. 162* como el de un enano llamado Antonio el Inglés, pudo haber sido debido a un error en el Inventario de 1686, donde la descripción de un enano acompañado de un perro, y retratado por PANTOJA DE LA CRUZ, Juan, representaba a un enano y loco inglés llamado Antonio con el que parece fue confundido. Obra desaparecida. Moreno Villa cita otro enano llamado Bonani o Bonamic que habría sido representado junto al verdadero Antonio el Inglés en una obra también de Pantoja de la Cruz. (s. l.).

Véanse CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los deformes...*, p. 56; JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 635; MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 84-85; MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 11; MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 10.

orgullosa [...]. El traje le da derecho a su orgullo, pues es el de un *grandseigneur* flamenco - tal vez esté parodiando a uno -. Lleva larga peluca rubia con lazo rojo, amplio cuello y bocamangas de encaje, jubón y pantalones bordados en oro; en la mano sostiene el ancho sombrero con un torrente de plumas de avestruz, etc. »⁴⁵⁵.

Respecto a la causa de la talla baja del retratado, opina Bausá Arroyo que puede ser un tipo de enanismo hipofisario⁴⁵⁶.

Otro animal con el que pueden ser representados los enanos es con las aves como sea un ejemplo el enano de Houasse en la *fig. 163* sosteniendo un guacamayo en una de sus manos. Puede observarse en este enano serio y ceñudo una gran desproporción en las extremidades inferiores notablemente cortas en relación al tronco, brazos y manos, de tamaño en apariencia proporcionados, según puede deducirse bajo el elegante traje estampado hasta las rodillas, completado por un casaco abierto y sendos pañuelos al cuello y la cintura. El enano, de largos y cuidados cabellos, presenta también cierta macrocefalia. Pese a su aspecto distinguido, la deformidad del personaje resulta evidente, no siendo otra la intención del artista que la de comparar la desproporción del enano, con la belleza armoniosa del pequeño y exótico ejemplar de ave que ostenta en su mano⁴⁵⁷.



Fig. 163.- HOUASSE, Michel-Ange. *Retrato de un enano*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XVIII.

⁴⁵⁵ JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 635.

⁴⁵⁶ MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 11; Véase BAUSÁ ARROYO, J. M^a, *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁵⁷ Otras imágenes de enanos con animales de compañía son las siguientes:

Siglo XVI: CIOLI, Valerio. *Fuente de Baco* (estatua con Morgante, el enano de Cosme I sentado a lomos de una tortuga). Florencia. Jardín de Bóboli; ANÓNIMO. *Enano sobre un caracol* (bronce). París. Musée du Louvre.

Siglo XVII: RIBERA, José de, *El Españolito. Enano y perro*. Antiguamente y según Tietze, en la colección Lederer, obra probablemente desaparecida; VAN KELLEN, Jan. *Los enanos* (dos enanos elegantemente vestidos, conducen a un gran perro; detrás de ellos, una escalinata conduce a unos cuidados jardines con balaustradas y esculturas. Berlín. Colección Raczynski; ANÓNIMO. *Enano Gabriel Martínez con dos grullas* (está con la mano alzada sosteniendo una rana, ante el pico abierto de una grulla negra del tamaño del enano). Florencia. Palazzo Pitti; TIBERIO, TITI. (Grueso enano en los jardines del palacio Bóboli, rodeado de perros a los que parece estar cuidando). Florencia. Palazzo Pitti; CARREÑO DE MIRANDA, Juan. *Retrato del enano Michol* (enano de pie sosteniendo un guacamayo, otro ave está en un segundo plano, y sendos perros diminutos a sus pies). Dallas. Texas. Meadows Museum and Gallery, Southern Methodist University.

Siglo XVIII: ANÓNIMO. *El enano Perkeo* (sentado y sonriente, sosteniendo la cadena atada al cuello de un mandril tan grande como el propio enano). Heidelberg. Pfälzisches Museum. Véanse TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 71, 92 y 99; RICHER, P., *L'art et la médecine*, p. 247; GAZEAU, A., *Op. cit.*, p. 184; *Monstruos, enanos y bufones...*, pp. 13 y 125-126; y GARNIER, E., *Op. cit.*, p. 89.

Enanos en las cortes u *hombres de placer*

« Costumbre antigua de príncipes, tener cerca de sí locos para su entretenimiento. Quizá permisión de Dios, para que si los cuerdos no dijeren las verdades, se las digan los locos para su advertimiento y para confusión de los otros ».

QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de. Siglo XVII.

Según Garnier, es a partir del siglo XIV cuando, en los palacios de las cortes europeas, encontramos a los enanos de título oficial compartiendo espacio con los bufones o locos oficiales, e incluso confundiendo con éstos⁴⁵⁸.

En cuanto a sus representaciones artísticas, por numerosos que fueran los enanos retratados suponen sólo una pequeña parte de los muchos enanos bufones que existieron en las cortes europeas⁴⁵⁹.

Dice Justi de estos enanos acompañantes de los poderosos:

*« A menudo eran inseparables de sus principescos señores, como perros, y como tal se les trataba y quería. Del mismo modo que la compañía del perro halaga al señor por el sentimiento de absoluta dependencia, la persona normal percibe al lado del enano su grandeza y su fuerza, lo que se correspondía con el sentimiento de aquella sociedad aristocrática »*⁴⁶⁰.

Una conocida obra de estos enanos de corte se encuentra en la obra de Mantegna (*fig. 164*), donde una pequeña y gruesa enana con cabeza de grandes dimensiones, se encuentra al lado de la marquesa de Mantua, Barbe de Brandenburgo. La diminuta enana, tocada con un velo como algunas de las damas de su séquito, se encuentra entre los familiares y demás personajes de la corte allegados a la familia de Ludovico III. De porte serio, la enana se encuentra de pie y en un segundo plano detrás los pliegues del vestido de la marquesa, a la que apenas sobrepasa de la cintura estando ésta sentada. Además, su cuerpo aparece prácticamente oculto por el amplio vestido de la propia enana, y ésta a su vez, detrás de su señora. Pies y piernas permanecen ocultos, pudiendo únicamente observarse la casi ausencia del cuello en la enana, una gruesa mandíbula, así como unas extremidades pequeñas pero proporcionadas; intuyéndose además una



Fig. 164.- MANTEGNA, Andrea. *La Familia y la corte de Ludovico III Gonzaga*. (Detalle). Mantua. Palacio Ducal. Hacia 1474.

⁴⁵⁸ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁵⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 89 y ss.

⁴⁶⁰ JUSTI, C., *Op. cit.*, pp. 634-635.

curvatura dorsal que lleva el abdomen hacia delante, inclinando la pelvis hacia atrás⁴⁶¹.



Fig. 165.- SÁNCHEZ COELLO, Alonso. *Retrato de Doña Juana Mendoza, duquesa de Béjar, con su enano*. Colección particular. Hacia 1585.



Fig. 166.- SÁNCHEZ COELLO, Alonso. (Discípulo). *Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1585-1590.

En las imágenes de las *figs. 165 y 166* Sánchez Coello retrata a pequeños enanos acompañando a sus protectoras, niñas o jóvenes mujeres de la nobleza o la corte, a las que complace ser representadas junto a sus pequeños enanos, que resaltan con su deformidad el refinamiento de sus dueñas.

De la imagen de Sánchez Coello (*fig. 165*) dice Mena Marqués que es « uno de los primeros ejemplos españoles de retrato de enano ». La duquesa representada junto a un niño pequeño enanito, es también una niña de corta edad, aunque duplica en estatura a su pequeño acompañante. Ambos se encuentran vestidos de ricos atuendos con adornos, y rematados en gorgueras. El pequeño enano, que parece acondroplásico por su abultada cabeza, nariz chata, brazos diminutos y piernas que parecen curvadas, está ofreciendo con cierta admiración, según Mena Marqués, un jarrito de chocolate a la pequeña duquesa. Ésta aunque acepta el presente, debido a su rango del que parece consciente, no se permite prestar atención a la devoción del pequeño enano, que la mira tratando de llamar su atención⁴⁶².

En la imagen de la *fig. 166* la enana Magdalena Ruiz, a la que también se conoce como « loca », es representada junto a la infanta Isabel Clara

⁴⁶¹ RICHER, P., *L'art et la médecine*., p. 206; y TIETZE-CONRAT, E., p. 108.

⁴⁶² MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 62

Eugenia, hija de Felipe II. La enana es una anciana de rostro muy expresivo con tocado, cuello y escote blancos sobre un traje oscuro haciendo, resaltar el vestido blanco y con adornos en oro de la infanta. La enana, en cuya cabeza apoya Isabel Clara Eugenia su mano en gesto protector, sostiene a su vez en su regazo dos pequeños monillos, respecto de los cuales dice Mena Marqués que son:

« (...) el cruel y habitual acompañamiento de locos y bufones, que parece situar a esta figura en un escalón intermedio entre ellos y la plenitud del ser humano, representada por la bella infanta »⁴⁶³.

Otra imagen que da idea del lugar ocupado por los enanos en las cortes lo encontramos en el cuadro de Rizi (*fig 167*). En él tres pequeños enanitos se encuentran junto a Carlos II, su esposa María Luisa de Orleáns, y la madre de éste, doña Mariana de Austria, asistiendo a una de las manifestaciones públicas de la Inquisición conocidas como Autos de Fe.

Los tres enanos, apenas unos niños, están situados delante de las damas de compañía, que pueden estar comentando por sus gestos alguna broma de éstos.



Fig. 167.- RIZI, Francisco. *Auto de Fe de 1680*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1683.

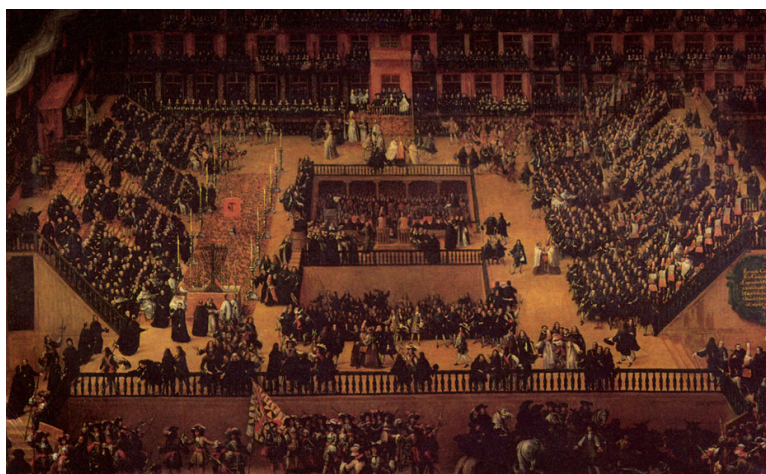


Fig. 168.- RIZI, Francisco. *Auto de Fe de 1680*. Madrid. Museo del Prado. 1683.

⁴⁶³ Mena Marqués menciona que el bufón sentado en el suelo y más próximo al rey se trata de Francisco Luisillo, a quien ya dibujara Rizi en un boceto preparatorio, aunque hemos de hacer constar que en este dibujo el enano es representado en semejante traje de corte al que puede observarse en la *fig. 167*, pero no sentado, sino de pie. Londres. British Museum. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 12 y 64. Véanse también TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 40 y 101; y MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 47-48.

La imagen de la *fig. 167*, detalle de la *fig. 168*, da una idea no sólo del acontecimiento histórico, en el que podían participar los pequeños bufones en su lugar privilegiado junto a los reyes, sino del alcance de estos pequeños seres, en apariencia indispensables en todos los momentos de la vida pública y privada de sus señores⁴⁶⁴.



Figs. 169 y 170.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Las Meninas, o la familia de Felipe IV*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1656.

El cuadro de *Las Meninas* es una de las obras más famosas que incluyen entre sus personajes a dos enanos junto a la infanta Margarita, siendo éstos conocidos como María Bárbola y Nicolás Pertusato. Sin entrar en un mayor análisis sobre esta compleja obra que en lo referente a los dos enanos, situados en un primer plano y a la derecha de la composición, puede decirse que, una vez más, se pone en evidencia la deformidad y pequeñez de éstos; destacándose así además de la belleza de la delicada infanta, el lugar que ocupan como bufones en la corte, situados siempre junto a los perros u otros animales.

En esta escena cotidiana, María Bárbola, se encuentra formando parte, en un lateral de la obra, del pequeño grupo formado por el enano Nicolás Pertusato y un tranquilo mastín. El pequeño enano intenta jugar con el perro tumbado incomodándole infantilmente con un pie, aunque sin obtener resultado. La gruesa enana mira al espectador, al igual que lo hacen la pequeña infanta y el propio Velázquez, formando parte así del juego de miradas de los personajes que miran, o bien a otros, o bien a los reyes; situados fuera del cuadro - aunque reflejados al fondo en el espejo -, y en el lugar del espectador que observa la obra. La infanta Margarita en el centro de la escena, es atendida por dos jóvenes o meninas. Un poco apartados de este grupo descrito formado por los enanos, la infanta con sus meninas y el pintor, se encuentran

⁴⁶⁴ DIEGO, E. de, « Pintar al otro: retratos de lo diferente » en *El retrato*, pp. 233 y ss.; cfr. *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 116.; y Agustín Sánchez Vidal en *Historias mortales: La vida cotidiana...*, p. 55.

representados dos sirvientes de la reina en la penumbra, también situados a la derecha, por detrás de una menina y los enanos. Al fondo, un aposentador de la reina abre una puerta provocando un foco de luz en la oscura habitación y recortando su silueta, también en la franja derecha de la habitación, donde parecen situarse la mayor parte de los personajes domésticos de la corte, y encabezada por los dos enanos.

Tanto Aguado Díaz como Bausá Arroyo señalan que esta enana de cabeza hidrocefala era acondroplásica.

De este modo interesante la describe Moragas:

« Presenta una cabeza grande con frente raquítica y pelo lacio de implantación circular. Cejas poco pobladas en su tercio externo. Aumento de la distancia entre los ojos (...) Nariz muy hundida en su base y saliente en su punta, gruesa y roma. Maxilares superiores pequeños. Prognatismo. Boca pequeña y fruncida. Barbilla recia y redonda. No se le ven las orejas. Cuello ancho y corto. Brazos y tronco cortos. Mano pequeña con dorso abombado. Enana. A pesar de una muy probable oligofrenia - en todo caso no muy profunda - la expresión de la mirada es relativamente inteligente »⁴⁶⁵.

Nicolasito Pertusato es un enano que presenta un aspecto aunque proporcionado, muy frágil y delicado haciéndolo parecer aún más niño. Su pequeñez queda acentuada no sólo por encontrarse junto al mastín, sino también de su compañera la enana María Bárbola, cuyo cuerpo rotundo y mayor lo hace parecer aún más pequeño. Según Aguado, el enano Nicolasito se encuentra afectado de enanismo hipofisario, lo que explicaría estas características corporales más gráciles y aniñadas⁴⁶⁶.

Justi describe de modo contundente a estos enanos como dos personajes grotescos, formando parte de la constelación de personajes en torno a la pequeña infanta:

« A la derecha de este delicado trébol [la infanta y las dos jóvenes meninas], más adelantados, hay dos acompañantes muy distintos, que forman un grupo con el monumental perro que, medio dormido, está descansando en primer plano; ellos mismos son animales domésticos con forma humana. Al apropiado guardián del umbral, tratado como *repoussoir*, se unen unos gnomos, guardianes de Blancanieves, figuras grotescas, un menudo duende, que encuentra inapropiado que el perro esté dormido en presencia de su majestad, y un trasgo femenino con el cuerpo de tonel y el rostro brutal aplastado: Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato, complementos de la galería de enanos de la corte »⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Aunque Moragas no diagnostica acondroplasia, sino cretinismo, que viene a ser una disfunción tiroidea. MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 9; y cfr. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 293 y BAUSÁ ARROYO, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 30-31.

Existe otra obra atribuida a Velázquez que representa a un retrato de María Bárbola (en pie y con un perro en el regazo). Auch. Museo. GARNIER, E., *Op. cit.*, p. 90.

⁴⁶⁶ AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 293.

⁴⁶⁷ JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 644. Resulta interesante cfr. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 25; MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, p. 39; RICHER, P., *L'art et la médecine*, pp. 226-227; y MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 9.

Según Mena Marqués el « lugar preeminente » ocupado por los enanos genera:

« (...) un foco de atención que podría distraer de la figura capital, la infanta, si no fuera porque su monstruosa deformidad sirve de contrapunto a la delicada gracia, belleza y autoridad de la niña »⁴⁶⁸.

Si hasta ahora los bufones fueron vistos como seres diferentes e imperfectos, que resaltaban la perfección de sus señores, y otorgando, según Peñalver Alhambra « esa chispa de misterio por la que nos sentimos amedrentados y atraídos a la vez »; ahora, con los retratos de bufones y en especial de los enanos, parece dejarse de lado todo este interés por lo extraño y maravilloso, centrándose en los bufones como personas merecedoras de comprensión y afecto. Este autor señala la diferencia de los bufones velazqueños respecto a los representados por sus contemporáneos indicando, que el artista no se centró en representar seres monstruosos o deformes, sino en retratarlos como seres humanos⁴⁶⁹.

El enano don Sebastián de Morra retratado por Velázquez (*fig. 171*) fue un regalo al príncipe Baltasar Carlos por parte de su tío el cardenal don Fernando. En su retrato, el enano de expresión hosca, es representado sentado de frente, pudiendo así apreciarse mejor su rostro de expresión inteligente, que mira digno y grave al espectador. Su tronco y cabeza guardan unas proporciones normales, no así los brazos y las piernas, éstas últimas representadas en escorzo, no haciendo así hincapié en la cortedad de sus piernas ni en su condición de enano, sino de persona consciente de su desdichada figura y situación⁴⁷⁰.

Es representado, además, con un traje verde, color asociado a los bufones y a la locura, según ya tratamos en el capítulo anterior⁴⁷¹.

Moragas describe a este enano del siguiente modo:

« (...) es un adulto de cabeza grande en relación con la cara, pero completamente proporcionada al tronco. Cabello abundante. Arcos frontales recios y angulosos, poblados por cejas espesas. Nariz algo hundida en la base (...). Párpados de hendidura y posición normal. Orejas grandes. Liger prognatismo. Bigote y barbas espesas. Tronco normal. Abdomen ligeramente obeso. Extrema cortedad de los miembros, más acusada en brazos que antebrazos y en muslos que en piernas. Manos pequeñas y globulosas. Pies pequeños. Enano. Expresión inteligente, reservada, pesimista, que revela una larga experiencia de la vida y la tendencia a aceptar los hechos con humor y a ver las cosas por su ángulo ridículo. La mitad izquierda

⁴⁶⁸ Véase MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 98.

Picasso realizó varias versiones de las *Las Meninas* de Velázquez. Barcelona. Museo Picasso.

⁴⁶⁹ Moragas baraja la hipótesis de que Velázquez retratara a estos bufones por iniciativa propia, sin ser ningún encargo de Felipe IV, pues no representó a todos los bufones preferidos del rey de entre los retratados. PEÑALVER ALHAMBRA, L.- 2005, *De soslayo: una mirada sobre los bufones de Velázquez*. FERNANDO VILLAVEVERDE. LETRA REDONDA, MADRID, pp. 45 y ss., y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 81; y véase MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 14.

Es también interesante el capítulo dedicado a estos enanos realizado por DIEGO, E. de, « Pintar al otro: retratos de lo diferente » en *El retrato*, pp. 233 y ss.

⁴⁷⁰ Según Mena Marqués la obra que conocemos no guarda sus proporciones originales, pues el enano no se encontraba en el centro del retrato, según la obra es conocida en la actualidad (*fig. 171*), sino teniendo a su derecha una jarra de barro. MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 96.

⁴⁷¹ Véase también BOUZA, F., *Op. cit.*, pp. 109-110.

de la cara revela una gran tristeza. La mitad derecha más bien descubre un desconfiado resentimiento »⁴⁷².

Aguado Díaz y Bausá Arroyo también consideran la acondroplasia como consecuencia del enanismo de este Sebastián de Morra⁴⁷³.



Fig. 171.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El enano don Sebastián de Morra*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1643-1649.



Fig. 172.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El Niño de Vallecas, Francisco Lezcano*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1643-1646.

La mirada hostil y desconfiada del enano ha provocado en autores como Justi la siguiente descripción de Morra al que se relaciona con el supuesto rasgo de maldad que en ocasiones les es atribuido a los enanos:

« La naturaleza siniestra de los enanos ha sido elevada al rango de altiva malicia en el negro pesimista que, sentado en el suelo, ha sido acertadamente bautizado con el nombre de *Sebastián de Morra*. Tiene cabeza cuadrada, perilla, color de piel moreno, frente bovina, un marcado impulso destructivo. Mira de frente y estira las pequeñas piernas hacia delante, en paralelo, lo mismo que las manos, que, vueltas, se apoyan en los muslos. Todo en él es cúbico, de ángulos rectos. ¿Os atreveríais a fijar en él vuestra mirada? Si lo hacéis, descargará sobre vosotros amenazadores insultos. La mirada con que un inquisidor atraviesa al rico “ judaizante ” no sería más terrible. Su traje, sin embargo, es de un colorido alegre: sobre el jubón y los pantalones verdes, una capa roja con guarnición de oro y un ancho cuello de encaje »⁴⁷⁴.

⁴⁷² MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 9.

⁴⁷³ AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 293; y BAUSÁ ARROYO, J. M^a, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁷⁴ Tengase en cuenta respecto al comentario de Justi, que éstos representan lo diferente, el invertir el orden natural de la aburrida vida palaciega; siéndoles a estos enanos encomendado divertir, no

El enano retratado por Velázquez en *El Niño de Vallecas*, Francisco Lezcano (fig. 172), es también conocido como *El Vizcaíno* por haber nacido en dicha provincia. El enano, está sentado en una superficie rocosa con un paisaje al fondo, y mira al espectador mientras ladea una cabeza macrocéfala, de ojos estrábicos y boca entreabierta, y en cuya expresión el artista refleja sin caricaturizar, la incapacidad mental de este personaje. Pese a tener los brazos y piernas cortas, siendo estas últimas algo curvadas, en la representación realizada por Velázquez el enano parece proporcionado, haciéndose hincapié más en su rostro y condición mental, que en la de enano en sí. En sus manos sostiene un objeto incierto del que se ha dicho pudiera ser una baraja de cartas con las que también se ha relacionado a los bufones. Nuevamente aparece vestido de verde, color característico de la bufonería⁴⁷⁵.



Fig. 173.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*. Boston. Museum of Fine Arts. Entre 1631-1632.

Resulta interesante citar la descripción de Moragas:

« Lezcano presenta una cabeza redonda y grande, colgando hacia atrás como si el cuello no tuviera fuerza para sostenerla. Además el cuello es corto, dando la sensación de que la cabeza está implantada en el tronco (...). Frente prominente. Cejas poco pobladas en su tercio externo. Nariz hundida en la base, respingona y prominente en la punta (...). Distancia entre los ojos aumentada (...). Orejas grandes, boca pequeña, entreabierta, mostrando una dentadura insuficiente. Mentón redondo y prominente. Abdomen grueso. Brazos cortos. Piernas cortas y algo encurvadas. Manos más bien pequeñas, con dorso abombado y aspecto abotargado. Pies francamente pequeños. Enano. En la cara hay una expresión de satisfacción - favorecida por el entornamiento de los párpados y la boca entreabierta - que parece acompañarse del inicio de una sonrisa mezcla de ánimo chistoso y fidelidad perruna. La mitad izquierda de la cara tiene una

sólo con su persona, sino con sus gracias, de las cuales cabe pensar, pudieran ser a menudo maliciosas. Véase JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 636; y cfr. MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 119-120.

A partir de la obra de Velázquez *El enano don Sebastián de Morra* realizaron obra los artistas: Siglo XIX: GOYA, Francisco de. (Aguafuerte). (s. l.). Siglo XX: DALÍ, Salvador. *Detrás de una ventana, a mano izquierda, donde sale una cuchara, Velázquez agonizante; el enano Sebastián de Morra* (cuadro surrealista con el retrato del enano encuadrado como lo hiciera Velázquez, aunque éste resulta gigantesco al estar sentado en una gran plaza con pequeños personajes y edificios a pequeña escala. Sobre el enano hay huevos estrellados en cabeza, hombros y manos). Figueras. Teatro-Museo Salvador Dalí.

⁴⁷⁵ Moragas menciona la falta de fundamento del sobrenombre *El Niño de Vallecas*. MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 9. Véase también MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 94; y cfr. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 98; y PEÑALVER ALHAMBRA, L., *De soslayo...*, p. 62.

expresión algo más inteligente que la derecha, si bien no excluye la suposición de que se trate de un caso de oligofrenia »⁴⁷⁶.

Aguado Díaz considera que este enano pudiera padecer de cretinismo; mientras que Bausá Arroyo destaca la oligofrenia o deficiencia mental de este personaje⁴⁷⁷.

Un cuadro de fecha algo anterior, y donde también aparece Francisco Lezcano apenas un niño de pocos años, es el de la *fig. 173*, donde se muestra retratado junto al hijo de Felipe IV, Baltasar Carlos, también un tierno infante. El enano se encuentra en un primer plano a la izquierda, de frente, y mostrando su cabeza de perfil, al estar ésta inclinada hacia el príncipe, situado por detrás del enano y en el centro de la escena. Una vez más observamos que el enano vuelve a contrastar con el pequeño príncipe, al estar el bufón en un primer término y llevando un faldón blanco, en una obra donde predominan los tonos sombríos. Aunque el enano cede el protagonismo al pequeño príncipe al girar su cabeza hacia el infante, en pose majestuosa en su traje negro ricamente adornado con labrados en oro. El enano lleva en su mano izquierda una manzana y en su derecha un sonajero, objetos que podrían simbolizar el globo y el cetro, ambos encarnación del poder real⁴⁷⁸.

En las imágenes de las *figs. 174 y 175* observamos la predilección de Felipe IV de ser retratado junto a sus enanos, como lo muestran los artistas Villandrando y Crayer en dos de sus obras.

El enano retratado junto a Felipe IV por Villandrando y apodado con el sobrenombre de « Soplillo », se llamaba en realidad Miguelito, siendo éste un regalo de Isabel Clara Eugenia al joven príncipe tras la muerte de otro de sus enanos favoritos llamado Bonani.

En estos retratos, Felipe IV aparece representado en la misma postura que viéramos en la *fig. 166* de Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, retratadas por Sánchez Coello, apareciendo ésta con la mano sobre la cabeza de su enana. En idéntica postura retratan al sobrino Villandrando y Crayer, aventura Mena Marqués que quizá por agradecimiento del príncipe hacia Isabel, pues éste tenía gran aprecio a los bufones⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁷ El cretinismo, que afecta a la glándula tiroidea, también puede ser causante de la talla baja. AGUADO DÍAZ, A. L., *Op. cit.*, p. 293; y BAUSÁ ARROYO, J. M., *Op. cit.*, p. 35.

⁴⁷⁸ MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 29, 107 y ss. Mena Marqués menciona sin embargo que no todos los autores parecen estar de acuerdo en que sea Lezcano quien aparece junto al pequeño Baltasar Carlos (*fig. 173*). Moragas defiende que éste enano es el representado junto al príncipe niño. Véase *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 94; cfr. MORAGAS, J., *Art. cit.*, p. 9; MORÁN TURINA, J. M. y SÁNCHEZ QUEVEDO, I.- 1985, *Velázquez: Catálogo completo*. AKAL. CUMBRES DEL ARTE. ARCHIVOS DE ARTE ANTIGUO Y MODERNO, N° 10, Madrid, p. 114; y TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 98.

Otros enanos de Velázquez podemos encontrarlos en las siguientes obras: *El Primo, don Diego de Acedo* (representado como un secretario o escribano con traje negro de terciopelo y sombrero, rodeado de los útiles de su oficio: infolio, tintero y un cuaderno abierto). Madrid. Museo del Prado; *El príncipe Baltasar Carlos con el Conde Duque de Olivares en el picadero* (a la izquierda y en plano de fondo, asoma la figura de un pequeño enano, detrás de las posaderas del caballo en el que cabalga el joven príncipe). Londres. His Grace the Duke of Westminster. Véanse *Ibidem*; y JUSTI, C., *Op. cit.*, pp. 636-637.

⁴⁷⁹ Véanse MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, pp. 143-144; SÁNCHEZ VIDAL, A. en *Historias mortales: La vida cotidiana...*, p. 53; y MENA MARQUÉS, Manuela B. en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 72.



Fig. 174.- VILLANDRANDO, Rodrigo de. *Retrato del rey Felipe IV y el enano "Soplillo"*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1621.



Fig. 175.- CRAYER, Gaspard de. *Retrato de Felipe IV con un enano*. Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. Palacio de Viana. Entre 1627-1632.

Así, en el retrato de Villandrando el pequeño enano de aspecto proporcionado y en extremo delgado, luce sobre su cuello una cadena de oro y un elegante traje, que asemeja al del rey en la gorguera y puños. En el enjuto cuerpo los brazos, y no las piernas, se intuyen algo cortos, de manos también muy delgadas. El rostro, afilado y serio muestra una expresión confiada e inteligente. La cabeza, de puntiagudas orejas, es también pequeña en consonancia con el cuerpo. Por la postura del joven príncipe, con la mano sobre la cabeza del enano, y en el ambiente suntuoso del palacio, el enano no parece sino corroborar el poder y categoría del príncipe, capaz de permitirse semejantes gustos.

Crayer representa también junto al rey a un rechoncho enano del que no se conocen nombre ni dato alguno (*fig. 175*). Por Mena Marqués sabemos que el retrato no fue realizado del natural al ya nombrado rey, sino a través de un modelo de éste mandado a Bruselas para que Crayer lo retratase. Aunque según éste autor, la gran naturalidad según la cual se representa al enano, hace pensar que fue tomado de la corte de Isabel Clara Eugenia para dicho retrato⁴⁸⁰.

En la imagen, el enano sostiene diligentemente el yelmo al rey, vestido con armadura y en pose majestuosa, en una elegante estancia de cortinajes rojos, abierta a un fondo de paisaje. Detrás del enano y en unos

⁴⁸⁰ Se sabe de otro retrato réplica del realizado por Crayer en Nueva York. Metropolitan Museum. Véase *Id.*, *Op. cit.*, p. 76.

escalones en descenso, se intuye un personaje que aguarda con el regío caballo engalanado con bridas, silla y pomposa sombrilla rojas, en consonancia con la banda roja que luce el monarca en su armadura. El enano, de apariencia bastante proporcionada, algo entrado en carnes, y de rostro ancho y armonioso, viste un sencillo traje negro con cuello y puños, semejantes a los que también lleva el monarca⁴⁸¹.

⁴⁸¹ Otras imágenes de enanos acompañando a nobles o reyes las encontramos en:

Siglo XVI: ARGENTI, Jacopo. *Carlos Manuel adolescente* (el joven posa la mano sobre la enorme cabeza de un enano adulto, de cuerpo y extremidades diminutos y descompensados respecto al tamaño de la cabeza). Turín. Palazzo Reale; ESCUELA DE CLOUET, *Catelot* (enana de la reina Leonor de Austria). Chantilly. Musée Condé; POURBUS, Frans *El Joven. Retrato de Isabel Clara Eugenia de Austria con su enana*. Windsor. Colección Royal; ANÓNIMO. *Pío V corona a Cosme de Médicis* (un enano asiste al acto situándose en un primer plano de la composición y muy cercano a Cosme quien arrodillado recibe la corona del papa). Madrid. Biblioteca Nacional; ANÓNIMO. Catalina de Médicis acompañada de dos personajes probablemente nobles con el apellido Moustier, y una mujer conocida como la señora de Suaves, asisten a una boda entre enanos. Catalina de Médicis se dispone a firmar con una pluma ofrecida por un paje, el contrato matrimonial de los dos enanos. Antiguamente siguiendo a Garnier, en París. Bibliothèque Sainte-Geneviève; MORO, Antonio. Enano niño, según Moreno Villa quizá se tratase de Estebanillo. Cassel; VAN DER STRAET, Jan. *La caza del jabalí* (tapiz, enano proporcionado y vestido como cazador, sosteniendo una lanza en mano, aguarda la llegada del jabalí en una cacería organizada por Cosme de Médicis). Florencia. Palazzo Vecchio.

Siglo XVII: CASSANA, Niccolò. *Angiola Biondi, enana de la princesa Violante de Bavaria* (enana junto a un perro y rebaño de ovejas, coquetamente vestida y con un cesto de flores bajo el brazo). Florencia. Galleria degli Uffizi; VAN DYCK, Anton. *Reina Enriqueta María con su enano Hudson* (retrato de cuerpo entero de la reina donde ésta apoya uno de sus brazos en un diminuto mono encaramado a los hombros de un pequeño enano de corta edad). Washington. National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection; MAZO, Juan Bautista Martínez del. *Doña Mariana de Austria* (la reina está sentada en un primer plano, y al fondo a su derecha y en otra estancia, un enano y una enana, quizá Bárbola - enana del célebre cuadro de Velázquez, *Las Meninas* -, se encuentran junto a Carlos II niño, a quien una dama está ofreciendo un búcaro). Toledo. Casa del Greco; otros enanos del mismo autor: *Retrato de la emperatriz doña Margarita de Austria* (Margarita está de pie, y al fondo a su izquierda están dos enanos junto a su madre, Mariana de Austria, y su pequeño hermano Carlos). Museo del Prado. Madrid; MYTENS, Daniel. *Hudson en el bosque* (elegantemente vestido de traje rojo, en un paisaje entre árboles y con un sombrero a sus pies). Londres. Hampton Court Palace; Otros retratos del mismo autor: Representa a Hudson, el enano de la reina Enriqueta María llevando a un perro atado con correa. (s. l.); El enano es representado junto a Carlos I y su esposa. (s. l.); RIZI, Francisco. *Francisco Luisillo* (dibujo de un enano con traje de la corte). Londres. British Museum; CARRACCI, Agostino. *Triple retrato del enano Rodomonte, de Arrigo Gonzalus y del loco Pietro* (enano, monstruo y loco, bufones de la corte Nápoles). Museo di Capodimonte; DROESHOURT, Maerten. Grabado representando al enano Hudson junto a los versos: *Gaze on with wonder, and discern in me The abstract of the world's epitome*. (« Contempladme con admiración y considerad en mí un extracto o compendio del mundo »). (s. l.).

Siglo XVIII: VAN DER WERFF, Adriaen. *El enano Perkeo* (enano del elector palatino Carlos Felipe, de pie sonriente, con peluca y bigote, sostiene en la mano algo que podría ser un arma). Heidelberg. Pfälzisches Museum; Gazeau recoge un grabado a partir de una antigua escultura en madera de este mismo enano: vestido con zuecos, medias altas, traje imperial, y con puño recogido sobre el pecho, estando la otra mano en postura de sostener un objeto que no se conserva. Según menciona, esta escultura se encontraría en Heidelberg; ANÓNIMO. *Enanos de jardín* (cuatro esculturas independientes de enanos con diferentes ropajes y posturas, uno de ellos sosteniendo sobre una pierna apoyada en un escalón, una gran vasija). Salzburgo. Mirabellgarten.

TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 70, 74, 77-78, 103 y 110; *Monstruos, enanos y bufones...*, pp. 12, y 104-105; y RICHER, P., *L'art et la médecine*, p. 222; MORENO VILLA, J., *Op. cit.*, lám. 5; y GARNIER, E., *Op. cit.*, pp. 84 y 103-104; MOSCO, M. (dir.).- 1985, *Natura viva in Casa Medici: Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo Zoologico "La Specola"* (Firenze, Palazzo Pitti, 14 dicembre 1985-13 aprile 1986). (Edición bilingüe, traducción: Heather y Mark Roberts; y Sarah Whitman Mascherini). CENTRO DI, Firenze, pp. 13 y 127.

Otras imágenes de enanos

« En cuanto se extiende la noticia de un nacimiento monstruoso, el pueblo acude rápido, precediendo apenas a las carrozas aristocráticas y a la cohorte de sabios. Aparecen los panfletos, el rumor crece, la multitud se agolpa, cada vez más numerosa, transformando de inmediato el domicilio donde se ha producido el acontecimiento en teatro circunstancial. El monstruo es entonces objeto de espectáculo, y da lugar a un comercio ».

COURTINE, J. J.- 2005, “ El cuerpo inhumano ”, en *Historia del cuerpo*.

La curiosidad que suscitan los enanos es pareja a la tenida por todo tipo de malformaciones corporales, consideradas indistintamente como monstruosidades, las cuales eran apreciadas, perseguidas, y valoradas por su rareza. Los reyes, pese a ser los más privilegiados para tener a su servicio exclusivo, a personajes como los enanos, no son los únicos que pueden disfrutar de su compañía, en una época en que el entorno que rodea a estos seres los convierte en espectáculo. La incorporación de los enanos como espectáculo en la vida doméstica, genera todo un inventario de imágenes en torno a estos seres, que parecen cada vez más abundantes, aunque no todos ellos consten en las representaciones artísticas⁴⁸².

En el presente apartado trataremos de algunas de estas imágenes de enanos, que por su procedencia más diversa, no se ha considerado oportuno incluirlas en los anteriores apartados. Algunos de estos enanos pertenecieron a la nobleza, otros a particulares que se dedicaban a exhibirlos, otros son enanos que adquirieron gran fama a nivel popular por destacar en alguna característica en particular; o meramente enanos que los artistas incluyeron en sus obras, ya sea por recreación propia, o dada la gran fama y aceptación que éstos tenían, siendo personajes principales o formando parte de una determinada escena.

El enano Morgante (*figs. 176-177*) es uno de estos ejemplos, retratado por Bronzino para el duque Cosme I de Médicis. El enano aparece representado de cuerpo entero y desnudo, en un lienzo pintado por las dos caras. El nombre del enano es una ironía que proviene del gigante del poema épico medieval, la *Canción de Roldán*. En el anverso, Morgante aparece completamente desnudo a excepción de unas hojas de parra que ostenta en la cabeza como corona, o en el bajo vientre a modo de guirnalda, en semejanza al antiguo dios Baco o Dioniso. Este enano interpretado como un dios antiguo y desnudo es, según Brock, una ironía que se contrapone al ideal de belleza del cuerpo desnudo representado por los antiguos, y que ahora Bronzino personifica como un cuerpo orondo y deforme, contrario a todos los cánones de belleza aunque representado como tal. Este dios de grueso estómago, observa una copa que eleva en su mano derecha, y mantiene abiertas sus cortas y pequeñas piernas, que parecen sostener con dificultad el rollizo cuerpo de su dueño, que ha de ayudarse además con un bastón.

⁴⁸² Véanse COURTINE, J. J., “ El cuerpo inhumano ” en: CORBIN, A.; COURTINE, J. J. y VIGARELLO, G.- 2005, *Historia del cuerpo: del Renacimiento a la Ilustración*. (Traducción: Nùria Petit y Mónica Rubio). TAURUS HISTORIA, vol. I, Madrid, pp. 359 y ss.; y GARNIER, E., *Op. cit.*, pp. 127 y ss.

En el reverso, el enano es retratado de espaldas, totalmente desnudo, con la cabeza girada hacia el espectador, y representado como un cazador. Tiene un halcón posado sobre uno de sus hombros, cuya mano asegura un trabuco a modo de bastón; sosteniendo en la otra, elevada a la altura del cuello, pequeños cuerpos de aves que supuestamente acaba de cazar.

Según Brock, semejante alusión a las poses según las cuales Bronzino representa al enano, e incluso su desnudez, pueden estar relacionadas con rasgos del personaje, que pueda adolecer de algún vicio sexual al estar desnudo, o al vino, al ser mostrado como Dioniso; constituyendo una ironía su representación como cazador, al ser el pasatiempo favorito de la aristocracia, a la que Bronzino compara con este ser contrahecho⁴⁸³.

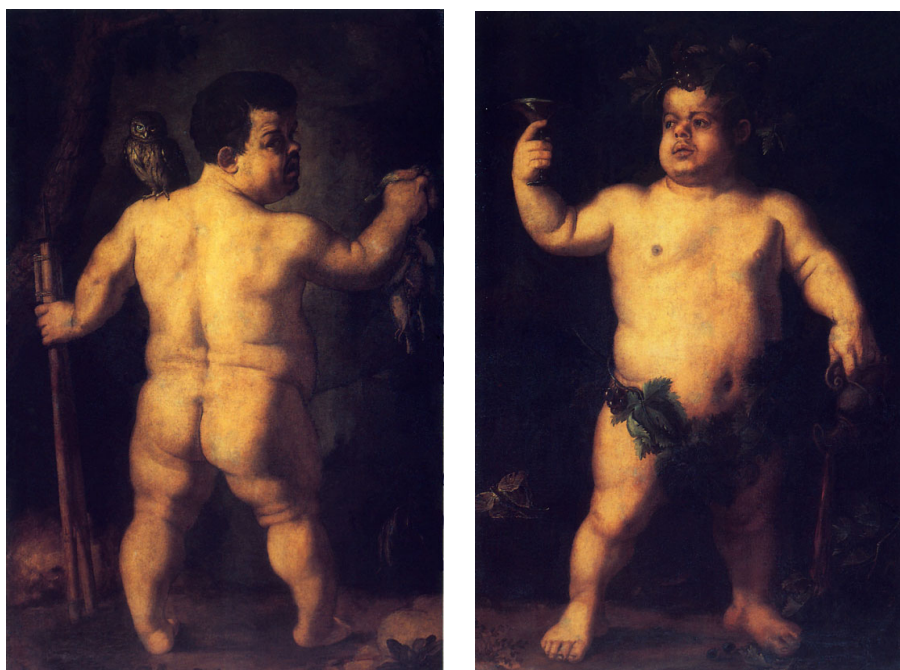
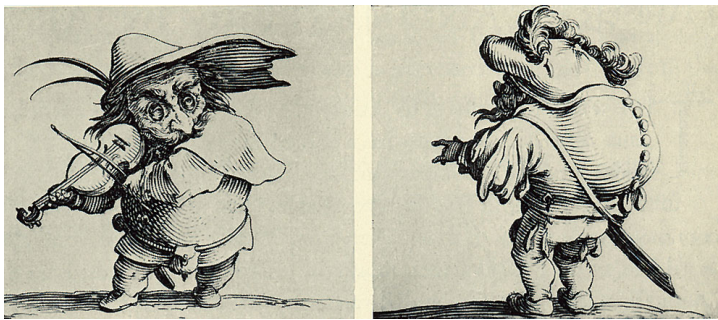


Fig. 176 y 177.- BRONZINO, Angiolo. *Doble retrato del enano Morgante*. Florencia. Galleria Palatina. Hacia 1533.

El enano que presenta un vigoroso cuerpo y abultado abdomen, tiene un tronco desproporcionado en su anchura y volúmen, con desviación de la pelvis hacia atrás, y cierta curvatura en su espalda para lograr mantener erguido el voluminoso cuerpo. Tanto las extremidades inferiores como las superiores se revelan extremadamente cortas, apreciándose también cierta curvatura en piernas y pies, más evidentes en el anverso de la imagen (*fig. 176*). El enano tiene la cabeza macrocéfala, prognatismo de la mandíbula, y el cuello prácticamente inexistente.

⁴⁸³ BROCK, M.- 2002, *Bronzino*. (Translated from the french: David Poole Radzinowicz y Christine Schultz-Touge). FLAMMARION, Paris, pp. 177-178; y TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 90.

Callot representa en las *figs. 178-179* a dos pequeños enanos, caricaturizados en su deformidad como personajes de bajo rango. Uno de ellos, representado como un pequeño vagabundo con roído sombrero de ala ancha (*fig. 178*), anteojos, gigantesca cabeza de abultada nariz, y exiguo cuello, toca un violín que apoya sobre su hombro izquierdo. Viste un rudo trajecillo atado con un cordel bajo su grueso estómago, y de éste pende un pequeño bolsito, seguramente para las monedas de las limosnas. La desproporción del enano se evidencia de un modo general en las diferentes partes del grotesco cuerpo, aunque aparece más acusada en las diminutas piernas, observándose también unos brazos de un tamaño bastante considerable.



Figs. 178 y 179.-
CALLOT, Jacques. Dos
enanos de la serie « Gobbi ».
Enano músico y enano
jorobado. San Francisco.
Fine Arts Museum, 1616.

El pequeño enano giboso de la *fig. 179* semeja ser compañero del anterior por su aspecto también tosco, y aunque algo más proporcionado en sus extremidades, es representado sin embargo con el costado de perfil, debido a una nueva deficiencia sumada a la de ser enano, la de su corcova. El artista se ha recreado así en mostrar una voluminosa chepa, casi del tamaño del torso del enano, encontrándose esta adornada por lo que parece una costura con una hilera de botones en una camisa de amplias mangas; que si al anterior le llegaba hasta las rodillas, al giboso enano, dado el volumen de su espinazo, apenas sí le alcanza hasta la cintura. Callot concluye su pintoresco aspecto con un amplio sombrero de grandes plumas, y una correa que atraviesa en diagonal desde uno de sus hombros hasta la cintura, pareciendo sujetar lo que pudiera ser una risible espada de madera. El enano de picuda nariz y ganchuda barba, mostradas ambas de perfil, extiende además uno de sus cortos brazos en escorzo, y parece señalar algo con unos menudos y delgados dedos⁴⁸⁴.

Hals representa con gran naturalismo a un enano bufón tocando un laúd *fig. 180* lleva un traje rayado que incorpora el color rojo, según ya viéramos en los trajes característicos de los bufones⁴⁸⁵.

En este músico bufón, al ser representado de medio cuerpo, no queda del todo manifiesto su enanismo, sino su condición en apariencia alegre y despreocupada, acorde con lo esperado en un bufón. Sin embargo puede apreciarse una voluminosa cabeza de escaso y grueso cuello, unas cortas extremidades superiores con manos menudas; además de un

⁴⁸⁴ Véase *Íd.*, *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁸⁵ Véanse pp. 113 y ss. del segundo capítulo, *Locura como realidad*.

pequeño torso, prácticamente oculto tras el instrumento que parece agrandado.

Van der Hamen realiza el retrato de enano de la *fig. 181*, donde éste aparece con un lujoso atuendo verde oscuro con adornos de oro en botones, cinturón y cadena. El bastón de mando que ostenta en la mano, y la espada que pende de su cintura le dan un aspecto militar.

En el diminuto cuerpo destaca una grande y noble cabeza, de cuidada barba y cabellos. El rostro del enano se muestra en una pose digna y orgullosa pese a su escasa estatura. La desproporción es muy acusada en el conjunto del cuerpo de tronco pequeño, cuello casi inexistente, brazos y piernas muy cortos, pudiendo apreciarse en estas últimas una gran curvatura.

Se desconocen los datos acerca de la procedencia o nombre de este enano, del que no se sabe tampoco si es realmente un bufón o un caballero. Mena Marqués y Sánchez Vidal señalan que esta duda es debida a la generosidad según la cual los señores vestían a sus bufones, por lo que resulta difícil saber si este personaje tan ricamente vestido ostenta una elevada posición o únicamente es consecuencia del gran afecto de su señor⁴⁸⁶.

Fig. 181.- VAN DER HAMEN, Juan. *Retrato de un enano*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1626.



Fig. 180.- HALS, Frans. *Bufón tocando el laúd*. París. Musée du Louvre. Hacia 1623.



⁴⁸⁶ Véanse MENA MARQUÉS, M. B., en *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 28; y BOUZA, F., *Op. cit.*, p. 53.

Como dato curioso puede citarse el de un enano pintor que en el siglo XVII se hizo célebre en Inglaterra: Ricardo Gibson. Éste era un pintor de miniaturas al servicio de Carlos I al que servía además como paje. Pese a ser sus cuadros muy valorados por sus contemporáneos, no han quedado obras de dicho enano pintor, aunque sí varios retratos realizados por otros sobre su persona⁴⁸⁷.

Casi al contrario que el resto de las deficiencias, que tienden a desmitificarse durante la Edad Moderna, al considerarse su causa de un origen natural claramente explicable desde la ciencia, el enanismo parece seguir siendo una patología curiosa que sólo en la última mitad del siglo XVIII comienza a interesar a la medicina desde la Academia de las Ciencias francesa. La existencia de los enanos anteriormente parece haber preocupado únicamente desde el mundo antiguo a historiadores o desde los relatos o fábulas legendarias. El interés médico sin embargo que a finales de la Edad Moderna suscitan los enanos proviene de la existencia de personajes célebres como Bebé, enano del rey Estanislao de Polonia. Pese a este interés médico repentino hacia la persona del enano, todavía pasaría mucho tiempo hasta que el enano dejase de ser observado como una anomalía curiosa y comenzase el estudio riguroso de las causas desencadenantes de la talla baja⁴⁸⁸.



Fig. 182.- Goya, Francisco de. *Los cómicos ambulantes*. Madrid. Museo del Prado. 1793.

⁴⁸⁷ Algunas obras donde aparece retratado este enano son las siguientes:

Siglo XVII: LELY, Pieter van der Faes. Varios retratos de Gibson, uno de busto y otro con el enano cogido de la mano de su esposa, la enana de la reina Enriqueta María. (s. l.); VAN DYCK, Anton, retrató por separado al matrimonio de enanos Gibson. (s. l.). GARNIER, E., *Op. cit.*, pp. 95 y ss.

⁴⁸⁸ Menciona Garnier también que, después de Bebé, mote del enano Nicolás Ferry, ya sólo existió un enano llamado Richebourg que vivió hasta finales del siglo XIX, y al que se consideró como enano titular o de oficio. Fue éste el enano de la duquesa de Orleáns, ocupándose de las oficinas y ministerios de palacio. Conocemos a partir de un grabado de Garnier, de la existencia de una obra al pastel representando a este enano en pie, con peluca y casaca, y apoyando una de sus manos sobre la cabeza de un perro oscuro que, al lado del enano, parece de gran tamaño. Antiguamente en Nancy. (s. l.). *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 51-52 y 125; y cfr. *Íd.*- 2003, *Enanos y gigantes*. (Traducción: Cecilio Navarro). LIBRERÍAS "PARÍS-VALENCIA", Valencia, p. 157. Esta última obra citada de Garnier, es la versión española de la edición facsímil publicada en Barcelona en 1886 por la Biblioteca de las Maravillas, e ilustrada por el propio autor con algunas obras aquí citadas de las cuales no se han obtenido más datos por la rareza de las mismas.

En una obra de Goya (*fig. 182*) puede verse un ejemplo de una escena costumbrista que, independientemente sea o no un retrato del natural, todavía puede apreciarse el lugar que siguen ocupando los enanos ya finalizada la Edad Moderna. En la escena, un minúsculo enano de traje rayado danza con una botella en la mano, siendo la atracción principal de un pequeño grupo de cómicos ambulantes⁴⁸⁹.



⁴⁸⁹ Otras imágenes de enanos cualesquiera, ya sean de familias nobles o callejeros, se cuentan entre las siguientes:

Siglo XVII: RUBENS, Pieter Paul. *La familia Arundel* (dos bufones flanqueando al hombre en pie y la mujer sentada. Uno de ellos, probablemente un loco, junto a un perro; el enano, de corta edad, llevando un ave en una de sus manos). Munich. Alte Pinakothek; del mismo autor: *El enano Robin del castillo de Arundel* (boceto preparatorio del enano del cuadro anterior). Estocolmo. Blasieholmskajen; MOLENAER, Jan Miense. *Pintor en su estudio, pintando una compañía musical*. (Un enano barbado y de cierta edad, juega en el centro de la escena con un pequeño perro al que tiene sostenido por sus patas delanteras. A su derecha el caballete con el lienzo donde aparecen retratados los personajes; al fondo, el pintor y los modelos en el estudio). Berlín. Staatliche Museen; LE CLERC, Sébastien. *Mudos y enanos del Gran Señor* (dos enanos junto a dos sordomudos, todos vestidos con amplias sotanas hasta los pies y tocados con gorros. Los sordomudos parecen encontrarse en animada charla, a juzgar por los movimientos de sus manos. Mientras, en la pareja de enanos, la mujer señala con su índice izquierdo el pulgar de la mano derecha, que mantiene extendida y con los dedos abiertos, también parece comentar algo de palabra a su compañero). (s. l.); GOLE. *John Wormbergh* (grabado, diminuto enano que parece encontrarse desenvainando su espada, y situado junto a un personaje de estatura normal que parece tenderle la mano. Ambos vestidos con traje de casaca de la época y sombreros adornados con plumas. (s. l.); OLIVIER, Isaac. Según Garnier, grabado en el que aparece escrito: *Retrato de John Wormbergh, de nacionalidad suizo y de religión protestante; de dos pies y siete pulgadas de alto y de 38 años de edad; el cual ha tenido el honor de presentarse á casi todos los príncipes de Europa, y después al rey de Gran Bretaña y á la más alta nobleza. Hasta el presente no se ha visto nada semejante, siendo verdaderamente un extraño prodigio de la naturaleza y asunto de asombro y admiración de los espectadores*. (s. l.); GRANIÈRE. *Matrimonio entre enanos en la corte de los Milagros* (músicos, vagabundos y una gran variedad de lisiados, algunos transportados al no ser capaces de desplazarse por su propio pie, se encaminan hacia una puerta abierta que se supone será la iglesia donde se celebrará la boda de los enanos. (s. l.); del mismo autor: *Festín de bodas de dos enanos en la corte de los Milagros* (en un ambiente grotesco un numeroso grupo de vagabundos y lisiados comen de platos comunes en el suelo, tocan o bailan). (s. l.).

Siglo XVIII: DRAPENTIER, J. *Retrato de John Wormbergh* (grabado). (s. l.); LONGHI, Pietro. *El diente del gigante*. Milán. Pinacoteca di Brera. Garnier cita como pertenecientes a mediados de este siglo algunos grabados de enanos que se hicieron famosos como fenómenos de feria: ANÓNIMO. *Enano persa, de tres pies y seis pulgadas y de cincuenta y seis años de edad, que habla ocho lenguas, canta en italiano, baila admirablemente, etc.* (grabado inglés). (s. l.); ANÓNIMO. *Owen Farrel* (grabado, Garnier reproduce a dicho enano a partir de un grabado de la época: vestido como un vagabundo, sosteniendo en una de sus manos un bastón en cuyo extremo existe una cabeza calva y barbada, y en la otra un enorme sombrero de ala ancha. El aspecto del enano es bastante grueso aunque bien proporcionado). (s. l.).

TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 78-79 y 110; GARNIER, E., *Fenómenos...*, láms. s. n.; *Íd.*- 2003, *Enanos y gigantes*, pp. 93, 171-172, 177-178; NASS, L.- 1909, *Curiosités Médico-Artistiques*. LA LIBRAIRIE MONDIALE, Paris, vol. II, pp. 136-138; y GAZEAU, A., *Op. cit.*, p. 91.

II PARTE

CIEGOS, LOCOS, POSESOS Y ENANOS DESDE LOS MITOS



5. CEGUERA DESDE LOS MITOS

En esta segunda parte del presente trabajo se aborda la representación de la ceguera en el arte a través de los mitos, dentro de los cuales incluimos a los dioses egipcios relacionados con la ceguera, a héroes, dioses y demás personajes relacionados con el mundo griego, entre los cuales también se incluyen los propios de su mitología; así como a ciertos héroes y personajes bíblicos ciegos, los cuales vienen a reflejar a su vez, la vida y el psiquismo de los pueblos judíos y cristianos del pasado, reflejados en sus héroes y demás personajes. Las enseñanzas de éstos últimos, llegadas hasta nosotros a través de la historia bíblica mediante sus narraciones, también nos ayudan a comprender cómo era entendida la ceguera en el pasado.

Según Chevalier y Gheerbrant, el mito es entendido como una dramaturgia de la vida interior, en la que se ha visto:

« (...) una representación de la vida pasada de los pueblos, su historia con sus héroes y sus hazañas, representada en cierto modo simbólicamente en el plano de los dioses y de sus aventuras: el mito sería una dramaturgia de la vida social o de la historia poetizada »⁴⁹⁰.

Entendemos así, en cuanto a esta concepción de mito se refiere, una mayor extensión de la mera concepción del mito ceñida únicamente a personajes mitológicos, como puedan ser los dioses griegos capaces de castigar con la ceguera.

Así, dentro de la ceguera desde los mitos, nos ocuparemos de toda una serie de personajes, que por la causa que fuere, han quedado ciegos de uno o los dos ojos, así como de sus representaciones en el arte.

Veremos primeramente y de forma separada, como desde los comienzos del mundo egipcio, la ceguera tiene ya unos dioses diferenciados, a los cuales se atribuye cierta capacidad de castigar con la ceguera, o bien de curar y proteger a los afectados por la misma.

Homero destaca como una individualidad que sin ser englobada propiamente dentro de la mitología griega sí contribuye a la misma desde sus poesías, y de quien podemos decir, es la figura ciega más destacada en el mundo griego antiguo.

⁴⁹⁰ Ver CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 714.

Los héroes de la Antigüedad, cuya ceguera viene dada por diferentes causas, según veremos, son también aquí incluidos, con independencia de los personajes de la mitología griega.

Tanto los personajes propios de los mitos griegos, como los bíblicos han sido englobados bajo una clasificación que los agrupa, según el modo en que han llegado a contraer la ceguera, o en caso contrario, bajo aquella en cuya historia cobra protagonismo el recuperar nuevamente la vista.

5.1. ISIS Y HORUS

La principal divinidad protectora egipcia fue Horus, dios del amor filial y « dios del cielo, cuyos ojos eran el sol y la luna ». Horus perdió un ojo en la lucha contra Seth, el asesino de su padre. Este ojo que deja al dios tuerto fue recogido por el dios Thot, quien haciendo uso de él llegó a resucitar al padre de Horus, Osiris; ocasionando la pérdida o muerte de un ojo, un sacrificio a cambio de una recompensa, la vida. Para esta sociedad preocupada por una vida más allá de lo terrenal, « el ojo de Horus » constituía un amuleto al que se le otorgaba la capacidad de librar de los peligros a los vivos, y de resucitar a los muertos⁴⁹¹.

También tenían los egipcios, su diosa de los tuertos, Isis, madre de Horus, y esposa de Osiris, de quien se dice que su castigo tradicional era la ceguera para aquellos que han pecado: « Que tú cólera golpee mis ojos con tu sistro », era una frase que daba veracidad a los juramentos; pues se le atribuía a esta diosa, la capacidad tanto de otorgar la ceguera, como la de recuperar la vista a los ciegos⁴⁹².

5.2. CEGUERA MÍTICA

Según Grimal « el brote por excelencia del mito es la obra literaria », donde encontramos autores como Homero u Ovidio, que edifican la mitología desde sus poesías⁴⁹³.

Panofsky considera que, desde una filosofía griega tardía, estos mitos griegos pueden explicarse « como simples personificaciones de fuerzas naturales o de cualidades morales »; pudiendo incluso algunos de ellos llegar a entenderse « como seres humanos normales que habrían sido deificados posteriormente »⁴⁹⁴.

El mito se expresa mediante un lenguaje simbólico, y desde la mitología griega, los mitos representan diferentes funciones del psiquismo humano, que englobarían tanto las consideradas positivas como las negativas⁴⁹⁵:

⁴⁹¹ MICHALOWSKY, K.- 1991, *El arte del Antiguo Egipto*. (Traducción: Rosina Lajo y María Victoria Frijola). AKAL, Madrid, p. 545. « Thot, dios de la magia y de los secretos medicinales », y dios infernal junto con Seth, habría realizado « una operación ocular al dios Horus ». Ver ROUSSELOT, J., *Op. cit.*, p. 32; cfr. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 41.

⁴⁹² *Íd.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 47 y BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁹³ Ver GRIMAL, P., *Op. cit.*, intr. p. XXIII.

⁴⁹⁴ PANOFSKY, E.- 2002 (13ª reimpresión), *Estudios sobre iconología*. (Versión: Bernardo Fernández). ALIANZA. UNIVERSIDAD, Nº 12, Madrid, p. 29.

⁴⁹⁵ DIEHL, P.- 1976, *El simbolismo en la mitología griega*. (Traducción: Mario Satz). LABOR, Barcelona, p. 21.

« (...) las figuras de la mitología griega (...) representan cada una una función de la psique y sus relaciones entre ellas expresan la vida intrapsíquica de los hombres, repartida entre las tendencias opuestas hacia la sublimación o hacia la perversión »⁴⁹⁶.

Dentro de la ceguera en los mitos, encontramos una gran heterogeneidad, así veremos que no existe ninguna relación intrínseca, que nos permita deducir la causa de su ceguera:

« (...) la ceguera no es consecuencia del carácter del ciego ni está en modo alguno ligada a él; no hay ninguna afinidad entre la naturaleza de un personaje y la pérdida de la vista »⁴⁹⁷.

La pérdida de la visión, tampoco es un indicio del temperamento del cegado: aquella puede proceder de los dioses, puede ser propiciada por otros personajes a seres malvados - como pueda ser el Cíclope -, o incluso, los personajes pueden cegarse ellos mismos, al descubrir que habían cometido alguna falta de la que no tenían consciencia. Lo que sí se trasluce de esto, es una falta implícita en todos los casos, siendo la ceguera el castigo, y variando únicamente el ejecutor de tal acto.

Respecto a los personajes bíblicos, comparten con los personajes de la mitología griega, además de las causas similares en cuanto a su ceguera, el que todos ellos vienen a representar la vida « intrapsíquica » de los hombres, reflejando la vida pasada de los pueblos, historia e interpretaciones, que han llegado hasta nosotros a través de distintas narraciones.

El estudio de los comienzos de la medicina griega es realizado a través de los mitos, en textos literarios como la *Iliada* y la *Odisea* de Homero. Laín distinguirá tres orígenes en dichos textos, respecto a la enfermedad: el *traumático*, provocado por las diferentes lesiones que se dan en un trasfondo de batalla; el *ambiental*, cuya causa, o bien por las inclemencias del tiempo, o bien por alimentos, etc., se deduce a partir de ciertas narraciones donde puede no encontrarse exenta, la causa mágica o sobrenatural; y el *divino punitivo*, según el cual, la enfermedad proviene de dioses como Apolo o Zeus, que indignados ante el comportamiento humano, castigan con la ceguera⁴⁹⁸.

5.2.1. Ceguera como símbolo de culpa

Dentro del origen de las enfermedades, la *punitiva* es la causa más referida, existiendo unas enfermedades que se dan en mayor medida en los mitos griegos, debido a los castigos de los dioses; de entre las cuales, la ceguera es una de ellas.

« (...) destaca el hecho de que las enfermedades que suelen enviar los dioses como castigo individual se reducen fundamentalmente a tres: la lepra, la ceguera y la locura »⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 714-715.

⁴⁹⁷ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁹⁸ Ver LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, p. 49.

⁴⁹⁹ La ceguera será una de las enfermedades preferidas en sus castigos por los dioses, junto a la lepra y la locura. Ésta última, es vista como una « ceguera mental » conocida como *até*. La ceguera física puede tener ciertas compensaciones por parte de los dioses, puesto que le pueden ser

Barasch distingue en los orígenes de la ceguera, entre las causas naturales, y las sobrenaturales. Dentro de las primeras, se encuentran la predisposición hereditaria, la vejez y la enfermedad. En las sobrenaturales, serán los dioses o los demonios, los causantes de la ceguera. La intervención de estos dioses, por lo común, acontece, tras el quebrantamiento de ciertas leyes por los mortales, como puedan ser las naturales, las morales o las religiosas. Estas clasificaciones son extraídas por Barasch, a partir de los textos literarios, tales como los de Diodoro de Sicilia, Plutarco (en su *Timoleón*), Eurípides o Tucídides, etc.⁵⁰⁰.

El desencadenante de la ceguera como castigo divino, también puede ser en ocasiones una ofensa causada a los dioses, aunque este castigo pueda no considerarse como generalizable, a todos los que se alzasen contra ellos. Siguiendo a Barasch, también veremos que, la falta u ofensa contra los dioses, suele estar « cometida con los ojos »; resultando en consecuencia, ser un « pecado de la visión ». Entra aquí el concepto religioso, según el cual los dioses pertenecen a un plano distinto al humano: el divino, existiendo una serie de umbrales que no es conveniente traspasar⁵⁰¹.

Estas enfermedades serán vistas como un « pecado », « es una mancha que señala y distingue de un modo visible al pecador ». La causa de la ceguera, es indicio de un tipo de falta cometida, como veremos más adelante, en la clasificación e interpretación de la ceguera desde los mitos⁵⁰².

Pero los dioses no ciegan únicamente al individuo. Tenemos así, el ejemplo de Asclepio, dios de la medicina, quien realizaba operaciones a través de los sueños; y entre las cuales encontramos la curación de la vista a un ciego⁵⁰³.

Gil señala también que, en ocasiones, estos castigos más que una falta cometida, son el resultado azaroso de algún accidente donde « la pérdida de la vista se produce por sobrenatural deslumbramiento ». Es el caso de los personajes que ven a los dioses en situaciones prohibidas, como es el episodio de Tiresias, que vio a Atenea desnuda por accidente, quedando ciego. Las divinidades, irradian así tal resplandor que, al igual que el sol,

otorgados al ciego ciertos dones, a cambio de su vista, tales como habilidades para la música, el canto; o la adivinación. De ambas cegueras, será la mental la considerada como la más temible, pues conduce a la perdición del hombre GIL, L., *Op. cit.*, pp. 105-107.

⁵⁰⁰ Diodoro de Sicilia hablaría de una « predisposición natural » a la ceguera; Plutarco, en su *Timoleón* narra la historia de un personaje ciego que se esfuerza por explicar que él no cometió ninguna falta, siendo la ceguera consecuencia de una cierta predisposición natural y hereditaria de su familia. En Eurípides, sus personajes entienden la progresiva pérdida de la visión, como algo tan inevitable y natural como pueda ser la muerte. Tucídides, al describir en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, el acaecimiento de la peste de Atenas, la interpreta como una enfermedad natural que padece el hombre, la cual le provoca la ceguera. Gil, en su *Therapeia*, sin embargo, considera la peste como un castigo de los dioses, independientemente de que exista, una inocencia o culpa por parte del afectado. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 21 y 35; cfr. GIL, L., *Op. cit.*, p. 105.

⁵⁰¹ Barasch recoge que: « En la Antigüedad se creía que a los hombres les estaba prohibido contemplar los rituales de las mujeres, incluso vislumbrarlos un momento, sobre todo si ejecutaban estos rituales desnudas. Se pensaba que estas transgresiones se castigaban con la ceguera instantánea. En Roma no estaba permitido que los hombres estuviesen presentes en las ceremonias rituales de la diosa romana de la fertilidad, la Bona Dea. Era una extendida creencia popular que un hombre que presenciara dichos ritos sería cegado de inmediato ». BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 41-43.

⁵⁰² Ver GIL, L., *Op. cit.*, p. 105.

⁵⁰³ « Un individuo ciego de resultas de un lanzazo entre los ojos, le siente en sueños al dios [Asclepio] extraerle la punta del arma que tenía metida en dicho lugar y ajustarle luego las pupilas ». *Íd.*, *Op. cit.*, p. 376.

deslumbra a quien lo mire fijamente de frente; siendo capaces de cegar a los mortales de manera inalterable:

« De las divinidades parece aquí irradiar tan enorme resplandor que ciega definitivamente el ojo mortal que las vislumbra »⁵⁰⁴.

Pero no es únicamente el accidente azaroso el que provoca la ceguera; también ésta acontece, cuando se realizan acciones intencionadas, tales como la desobediencia o el enfrentamiento a la divinidad, como veremos en Fineo, Licurgo o Támiris; hecho que puede interpretarse como obcecación, « el no “ ver ” la realidad de las cosas, en la soberbia, la blasfemia o la desobediencia a los mandatos divinos, en un enfrentamiento directo con los dioses »⁵⁰⁵. También nos encontramos la ceguera como castigo de la divinidad, a individuos que sabían demasiado de un asunto determinado. Montoro menciona también que determinados pecados contra el sexo, tenían también y, en consecuencia, la ceguera⁵⁰⁶.

Diel, apuntará sobre la culpabilidad que implican los mitos:

« La pervisión sobre la cual los mitos insisten con más frecuencia es la deformación malsana del espíritu y su signo fulgente: la vanidad culpable, la culpabilidad vanidosa »⁵⁰⁷.

5.2.2. Homero

Homero es uno de los ciegos más famosos del mundo antiguo. Para este primer poeta, la enfermedad tenía su origen en un castigo divino. En los versos de su *Iliada*, advierte ya del peligro que supone ver a los dioses. Pese a ello, no está clara la causa por la que Homero quedó ciego. Siendo un célebre e ilustre poeta de su época, no se pretendía ver en él falta alguna, ni él la llegaría a descubrir, no obstante, en el afán de buscar una causa a su ceguera, llegó a creerse, que fue consecuencia de repudiar a Helena⁵⁰⁸.

Entre las obras que se le atribuyen, se encuentran la *Iliada*, la *Odisea*, los *Himnos Homéricos* y la *Batracomiomaquia*. Sus poemas fueron

⁵⁰⁴ *Id.*, *Op. cit.*, p. 107.

⁵⁰⁵ *Id.*, *Op. cit.*, p. 108.

⁵⁰⁶ Ver VV. AA.- 1997, *Cegueses: Museu d'Art de Girona, Casa de Cultura Bisbe Lorenzana, Hospital Josep Trueta: del 19 d'abril al 13 d' juliol*. MUSEU D'ART DE GIRONA, Girona, p. 94. Véase también MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 186.

Este tipo de castigo, lo veremos más adelante en una de las versiones del personaje mitológico Fénix (ver p. 246), pero también en personajes como Orión (pp. 247-248), Dafnis (pp. 262-263), etc.

⁵⁰⁷ Diel realiza este comentario pensando en el mito de Edipo, al cual, independientemente del oráculo, la destrucción le vendrá causada, por una gran vanidad (ver pp. 273 y ss. de la presente investigación). DIEL, P., *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁰⁸ « (...) si Aquiles no llega a enterarse

de esto por una voz de los dioses,

tendrá miedo después, cuando algún dios

le salga al paso en medio del combate

para hacerles frente, pues son duros

los dioses cuando a la vista aparecen ».

HOMERO.- 2003 (9ª edición), *Iliada*. (Traducción: Antonio López Eire). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, Nº 101, Madrid. L. XX, vv. 128-133. Cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 85.

transmitidos oralmente entre generaciones, no siendo hasta el siglo VI a. J. C. con Pisístrato, que se recopilasen sus poemas⁵⁰⁹.

La escasez de documentos médicos, hace que se recurra a sus poemas, deduciendo a partir de ellos, la medicina de la época, y dentro de ésta, cómo era considerada la ceguera; tema que se verá reflejado en las representaciones visuales de la época, y posteriores.

La figura de Homero es incorporada en el arte, como un « anciano, ciego y sabio », lo cual equivale de un modo simbólico, a representarlo dotado de un conocimiento profundo o sabiduría, siendo además un virtuoso, cuyas acciones cursan conformes a la ley moral⁵¹⁰.

En Homero veremos esta ambigüedad que ya hemos comentado, según la cual, la ceguera separa a Homero del resto de los mortales, pues, sin llegar a « ver », logra hacerlo mediante esa « visión interior » que se le atribuye.

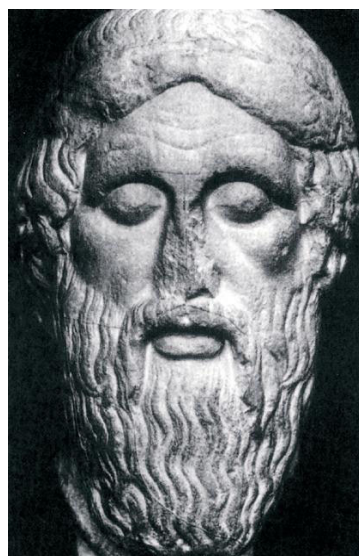


Fig. 1.- *Homero ciego.* Copia romana. Munich. Mediados del siglo V. a. J. C.

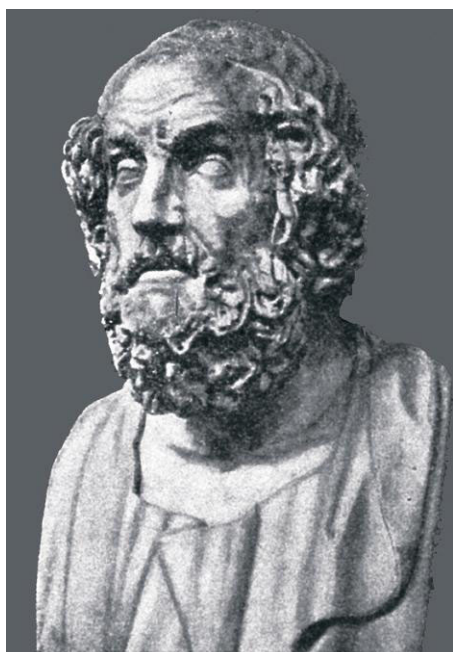


Fig. 2.- *Busto de Homero.* (s. l.). (s. f.).

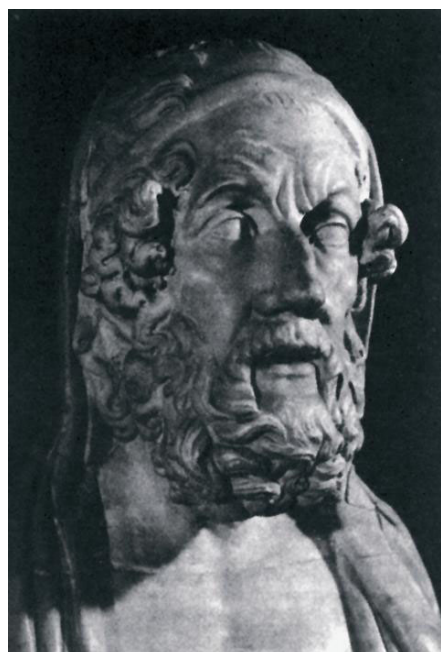


Fig. 3.- *Busto de Homero.* Museo Capitolino. Roma. (s. f.).

⁵⁰⁹ Ver MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 226.

⁵¹⁰ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 35, 62 y véase también CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 1052.

Sobre el busto de una estatua griega del siglo V. a. J. C., a la que se atribuye ser la representación de Homero (*fig. 1*), se ha pretendido ver « una representación natural » del ciego: los ojos aparecen cerrados, y dan la sensación de estar entreabiertos. No se presentan hundidos y pudieran dar la sensación de alguien dormido; exceptuando la consideración que se trataba de una estatua de pie. Se ha querido reconocer en ella la expresión de la cabeza ligeramente levantada hacia una posible luz, como ya se ha comentado, aunque este gesto resulta apenas perceptible⁵¹¹.

Sobre otro busto de Homero (*fig. 2*), parecido al conservado en el Museo Capitolino, de Roma (*fig. 3*), observamos que se mantiene la figura del anciano sabio y respetable. La cabeza, representada con gran veneración, manifiesta una mayor naturalidad, al mostrar la desigualdad de los ojos: el párpado derecho cae parcialmente, mientras que el párpado del ojo izquierdo, algo más hundido, permanece elevado, pudiéndose intuir, vagamente, la ceguera en su conjunto. La representación del Museo Capitolino de Roma, más idealizada, presenta un rostro parecido, en cuyos ojos algo más hundidos y abiertos, bien pudiera pasar desapercibida la ceguera. El acto de mostrar la acción que caracteriza al personaje, suele ser frecuente en las representaciones artísticas, como ya vimos en las imágenes egipcias, de los arpistas que cantaban. Así, en el busto de la *fig. 3*, el poeta aparece recitando.

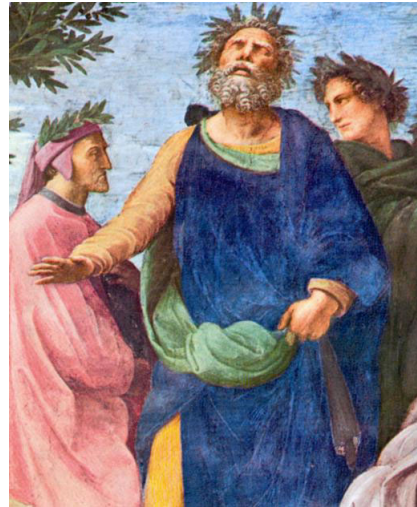


Fig. 4.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *El Parnaso*. Estancia de la Signatura. (Detalle de Homero ciego). Vaticano. 1510-1511.

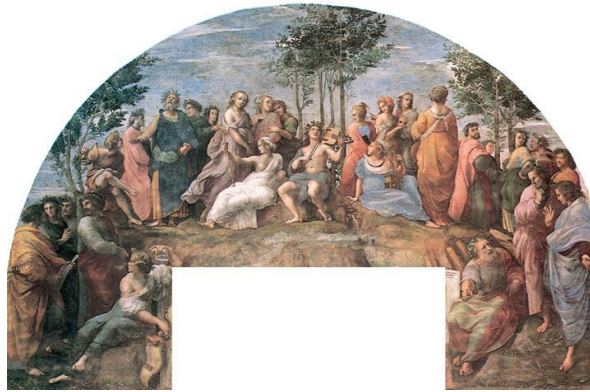


Fig. 5.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *El Parnaso*. Estancia de la Signatura. Vaticano. 1510-1511.

Rafael Sanzio representa a Homero ciego en las estancias del Vaticano a comienzos del siglo XVI (*fig. 4*). Las imágenes donde el poeta aparece como ciego, son escasas en esta época, siendo la obra de Rafael, la más representativa y conocida de todas. En ella, Homero aparece junto a otros poetas de diferentes épocas (pues de izquierda a derecha se encuentran los poetas Dante y Virgilio), en una composición en la que destaca como el personaje principal. La representación pictórica es idealizada, y al igual que las esculturas ya mencionadas, vuelve a mostrar la figura del anciano respetable; cuyo rostro, de ojos cerrados, ya

⁵¹¹ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 63 y 65.

se alza notablemente hacia una luz. La mano extendida hacia delante, señala el conocido gesto de los ciegos. La figura es mostrada, de un modo digno y elevado, casi divinizado. Rafael pretende simbolizar los comienzos de la poesía, resaltando una ceguera alegórica, que dignifica la figura del ciego, pero que también la vuelve lejana. El resultado, permite entrever la ya conocida figura del adivino ciego, en contacto con la realidad sobrenatural, de la cual procede toda creación⁵¹².

La *fig. 6* representa una obra atribuida de modo dudoso a Ribera, y en la cual se nos muestra una imagen del poeta Homero, en una época donde no son frecuentes los temas mitológicos en España. Acorde con la representación « naturalista » del momento, aparece representado de un modo realista, como una figura también de edad avanzada, pero más cercana y menos idealizada. La cabeza, algo inclinada, aparece iluminada, acentuando de un modo dramático que sus ojos cerrados representan a los de un ciego. A su lado, un personaje transcribe sus versos⁵¹³.



Fig. 6.- RIBERA, José de, *El Españolito*. (Obra dudosa). Homero. Turín. Galería Sabauda. Siglo XVII.



Fig. 7.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Homero dictando a un escriba*. (s. l.). 1663.



Fig. 8.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Aristóteles contemplando el busto de Homero*. Nueva York. Metropolitan Museum of Art. 1653.

⁵¹² Barasch menciona refiriéndose a esta representación que es « una declaración pictórica sobre la ceguera », donde « la ceguera del poeta se pone de manifiesto de manera tan evidente que no se puede dudar que ésa era precisamente la intención del artista: comunicar al contemplador que el reverenciado Homero era ciego. Sus ojos sin vista no están ocultos al espectador, tampoco están deformados (...) [la ceguera] se revela como hermosa y sobrecogedora ». Ver *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 182-184.

⁵¹³ Ver *Historia del arte*, vol. IX, p. 1547.



Fig. 9.- REMBRANDT, H.
van Rijn. *Homero*. La
Haya. Maritshuis. 1663.



Fig. 10.- INGRES, Jean Auguste Dominique. *La apoteosis de Homero*. París. Musée du Louvre. 1827.

Rembrandt, aborda entre sus temas mitológicos la figura de Homero, inspirándose en un busto de la Antigüedad (*fig. 8*) que sigue el modelo ya comentado. Dicha obra es de los últimos años de la vida de Rembrandt, donde la ceguera no parece reflejarse en la pintura a través del personaje representado. En las *figs. 7 y 8*, vemos que el personaje despierta admiración y respeto. Tanto el escriba como Aristóteles aparecen influenciados por la figura del poeta. La *fig. 9* parece representar a un anciano rabino judío, no diferenciándose la figura del poeta, ni su ceguera⁵¹⁴.

Ingres nos muestra en la *fig. 10* a cuarenta y seis personajes destacados escritores y pintores de la historia, escalonados delante de un templo jónico que representa a la fama. Homero se nos presenta sentado en un trono, como si de un rey se tratase, y coronado por la Victoria, representada en una figura alada, suspendida en lo alto de la escena. A sus pies, encarnadas en figuras humanas, están sus obras, la *Ilíada* y la

⁵¹⁴ Véanse las *figs. 2 y 3*, de la p. 238. Vels, llega a poner en duda la existencia del propio Homero, debido a que sus versos eran poemas orales, como ya hemos comentado; también cuestionará su ceguera: « Al fin y al cabo, muchos pasajes de los poemas sólo podrían haber sido escritos por alguien que tuviera vista ». Starcky añade que Rembrandt poseía entre sus bienes bustos antiguos entre los que figuraban los de Sócrates, Homero y Aristóteles. En su obra, « (...) se inspira no sólo en el busto de Homero, sino también en el del príncipe de los filósofos, al que pinta con barba, rostro y nariz alargados y pómulos salientes (...) en cierta forma, Rembrandt también representa al filósofo admirando al poeta ». Ver VELS HEIJN, A.- 1989, *Rembrandt*. (Traducción: Olga Abásolo Pozas). AGUILAR, Madrid, p. 116; cfr. STARCKY, E.- 1996, *Rembrandt*. (Traducción: Lourdes Lucía). DEBATE. GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA CLÁSICA, N° 2, Madrid, p. 138. Höllander dice de *Homero*: « (...) Rembrandt en su cuadro quedó muy por debajo de aquellas [se refiere a las esculturas antiguas conservadas y que habría tomado como modelo]. No tuvo en cuenta la actitud de la cabeza y sobre todo descuidó la poderosa formación de arrugas de la región frontal como señal del infortunio y elemento especialmente expresivo de la ceguera. Es posible que Rembrandt se inspirase en alguna mala reproducción del Homero Capitolino. Sin embargo, no pintó al gran épico con su potente vida interior sino a un viejo rabí temblón y afligido, tal vez uno de sus convecinos (...). También los recursos empleados por Rembrandt para expresar la ceguera son mezquinos en este punto. Y no obstante es precisamente uno de los muchos títulos de gloria de este artista, haber tratado este tema con una abundancia asombrosa de observación realista ». Ver HÖLLANDER, E., *Op. cit.*, pp. 240-242.

Odisea. Sin ocuparnos del resto de los personajes, y centrándonos en Homero, y en concreto, en su ceguera, vemos que ésta no se muestra de un modo manifiesto, pudiendo parecer, que ésta no se encuentra en absoluto representada. Sigue siendo un anciano digno y respetable, pero muy alejado de la figura característica del ciego, que de un modo tan humano, representase Rafael en *El Parnaso*⁵¹⁵.



Fig. 11.- JACQUES LOUIS, David. *Belisario pidiendo limosna*. Lille. Musée des Beaux Arts. 1781.



Fig. 12.- JACQUES LOUIS, David. *Belisario reconocido por un soldado*. Dijon. Musée des Beaux Arts. Siglo XVIII.

5.2.3. Héroes

Encontramos dos héroes romanos que alcanzaron la ceguera de modos diversos: Belisario mediante un castigo de su emperador, debido a su codicia, pese a haber conseguido rápida, aunque fugaz, la conquista del imperio; y Horacio, el cual pierde parcialmente la vista al quedar tuerto en el final de una contienda decisiva que le otorga la fama. En el primero, la ceguera supone una humillación e indica un castigo, siendo en el segundo merecedora de un reconocimiento, a la vez que un tributo pagado por la victoria.

BELISARIO

Belisario fue un general de Justiniano I, quien, según la leyenda, fue mandado cegar por este emperador como castigo, al haber sido acusado injustamente de traición; viéndose empujado a sobrevivir gracias a la

⁵¹⁵ VV. AA.- 1984 (2ª edición), *La obra pictórica completa de Ingres*. (Traducción: F. J. Alcántara). NOGUER, Barcelona, p. 103. Otras imágenes de Homero ciego son las siguientes:

Siglo XVII: MANNOZZI, Giovanni (Homero ciego junto a un gran arco camina con los brazos extendidos dejando atrás el Parnaso). Florencia, Palazzo Pitti.

Siglo XIX: INGRES, Jean Auguste Dominique. *Homero guiado por un muchacho*. Bruselas. Musées Royaux; COROT, Camille. *Homero y los pastores*. Saint-Lô. Musée des Beaux-Arts.

mendicidad, y pasando así el resto de sus días. Aunque según otra versión, la meramente histórica, Belisario fue únicamente hecho prisionero. Jacques Louis David retrató a este personaje ciego y mendigando, acogiendo a la leyenda e inspirado en una novela ilustrada. Realizó varios cuadros de este personaje ciego debido al gran éxito que tuvo el primero (*fig. 11*), que le supuso entrar en la Academia francesa. En tres versiones de la obra (*figs. 11, 12 y 13*), podemos ver a un venerable anciano, acompañado de un niño que sostiene un casco, en el cual una mujer deposita una limosna. Un soldado romano reconoce a Belisario, realizando un gesto de sorpresa y espanto por la injusticia cometida con este noble guerrero. El ciego, aunque de aspecto noble, refleja una actitud muy natural, en una escena de gran expresividad, en este anciano que suplica limosna desde su desamparo. El rostro permanece levantado, los ojos cerrados, el brazo izquierdo mantiene junto él al muchacho, al que retiene junto a su pecho; el brazo derecho se eleva al aire, por delante de él, hacia la mujer que se le acerca. Este gesto de las manos adelantadas y cabeza levemente inclinada hacia delante, que ya mencionáramos en los arpistas egipcios - y que veremos posteriormente desde los mitos, y en los personajes bíblicos - queda reflejado en este personaje ciego⁵¹⁶.

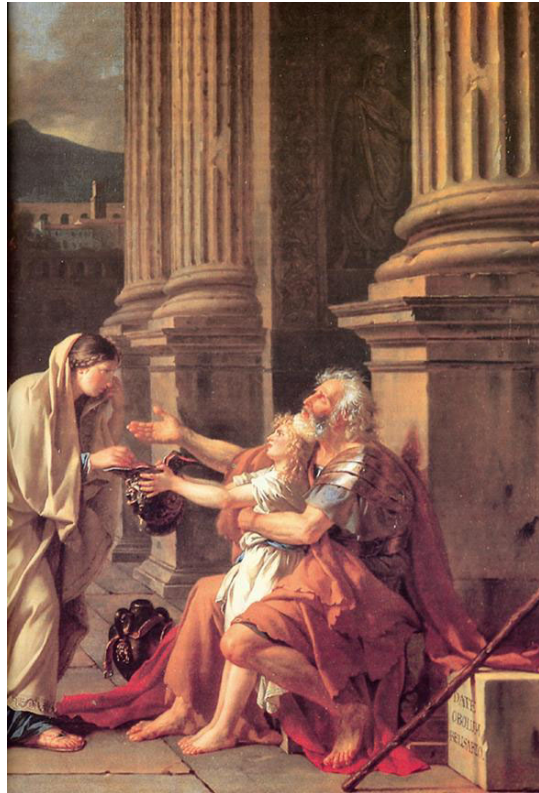


Fig. 13.- JACQUES LOUIS, David. *Belisario pidiendo limosna*. (Detalle). Lille. Musée des Beaux Arts. 1784.

⁵¹⁶ El personaje de Belisario alcanzó gran fama en el siglo XVIII, gracias a una novela de Marmontel, publicada en 1763, quien presentó a *Belisario* como a un sabio que desde la época de la Ilustración, criticaba al gobierno anterior a la revolución francesa, o Antiguo Régimen.

El objeto con el que Belisario pide limosna, va cambiando con el paso del tiempo, según los autores Aghion, Barbillion y Lissarrague, quienes recogen esta leyenda, pasando de ser una bolsa a un casco « objeto de mayor nobleza y más conmovedor ».

Otras representaciones de Belisario ciego, las encontramos en:

Siglo XVII: VAN DYCK, Anton. (Atribución), *Belisario* (está ciego y aparecen la mujer y el soldado, pero no el niño). (s. l.); ROSA, Alberto. (s. l.).

Siglo XIX: GÉRARD, François Baron. *Belisario* (camina ciego y con bastón). Munich. Galería Leuchtenberg.

VV. AA.- 1989, *Jacques-Louis David: 1748-1825*. MINISTÈRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, Paris, p. 130; cfr. AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.- 2003 (3ª reimpresión), *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. (Versión: Antonio Guzmán Guerra). ALIANZA, Madrid, p. 72.

HORACIO

Horacio Cocles es un héroe romano que en su lucha contra los etruscos, pierde un ojo. En la batalla entre romanos y etruscos, Horacio defiende sin compañía el puente Sublicio del enemigo; mientras, los suyos, intentan derribar el puente que permite el paso a los adversarios. Consigue su propósito pero queda sin un ojo tras la contienda, suceso que le valdrá el apelativo de « Cocles », que viene a designar que ha quedado « tuerto »⁵¹⁷.



Fig. 14.- LE BRUN, Charles. *Horacio Cocles*. Londres. Dulwich Gallery. 1642.

Chevalier y Gheerbrant nos dirán que « el ojo único del tuerto es símbolo de clarividencia y del poder mágico encerrado en la mirada ». Así, de Horacio señala que:

« (...) la mirada feroz de su ojo único basta para paralizar al enemigo y prohibirle el paso del puente Sublicius, que abre el acceso a la ciudad »⁵¹⁸.

Entre las representaciones artísticas donde aparece la figura de Horacio, se encuentra el cuadro de Le Brun (*fig. 14*), cuya escena representa el momento del combate en un ambiente de lucha desordenada. No refleja el momento en que Horacio sufre la pérdida del ojo⁵¹⁹.

5.2.4. Ceguera a cambio de la vida

Una cualidad específica de un único personaje, es la ceguera a cambio de la vida, indicadora de una ceguera a la que Fineo llega voluntariamente, obteniendo a cambio el beneficio de una larga existencia.

FINEO

Existen dos héroes ciegos en la Antigüedad con el nombre de Fineo, de los cuales, sólo uno decide su ceguera a cambio de la vida. Se trata del rey de Tracia. De entre varias versiones, Grimal recoge que « (...) Fineo,

⁵¹⁷ Ver *Íd.*, *Op. cit.*, p. 198.

⁵¹⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 1033.

⁵¹⁹ Por Aghion, Barbillion y Lissarrague, sabemos que la representación de Horacio Cocles fue frecuente durante el Renacimiento, y que su iconografía continúa durante el siglo XVIII. También sabemos por este autor, que existen representaciones del héroe, en el Rijksmuseum de Amsterdam; en el Pallazino della Rovere Colona de Roma; así como en el Ayuntamiento de Nuremberg. Desconocemos si en alguna de estas representaciones aparece como tuerto. Ver AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 199.

que poseía dotes de adivino, había preferido en otro tiempo vivir larga vida al precio de la vista ». Fineo se habría cegado él mismo para obtener una mayor longevidad, suceso que enfurece a Helio, el Sol, quien le envía a las Harpías para que lo atormenten⁵²⁰.

Fineo se ciega a sí mismo, para obtener un beneficio, cuya existencia conoce. Aparece así, la idea de sacrificio, a través del que se obtiene una recompensa. Fineo sacrifica su vista, para adquirir una mayor longevidad. La ceguera no habría supuesto un gran cambio en la vida de Fineo, puesto que, era tradicional, que los adivinos fuesen ciegos, siendo ya la actividad a la que se dedicaba Fineo. Ésta se vería reforzada, además, por la creencia que se tenía, de que estos ciegos tenían contacto con otros mundos.



Fig. 15.- *Fineo y los Boréadas*. Peliké ática de figuras rojas. Boston. Museo. Hacia 450 a. J. C.

El castigo que le manda a Fineo - a través de las Harpías -, la divinidad Helio, por negarse la claridad de la luz (que supone la visión terrena a los mortales), viene a simbolizar, según Chevalier y Gheerbrant, las « pasiones viciosas », los « tormentos obsesivos », y los « remordimientos », los cuales acontecen tras la satisfacción⁵²¹.

En la *fig. 15*, Fineo es representado como un personaje ciego, el cual sentado en un trono, sostiene un cetro, como le corresponde al rey. La cabeza, de rostro apacible, nos permite ver un único ojo cerrado. Le flanquean los Boréadas a los que está pidiendo ayuda para librarse de las Harpías. Se le representa como un anciano, parcialmente calvo, siguiendo los cánones ya comentados, que le confieren dignidad y sabiduría⁵²².

⁵²⁰ Del otro Fineo hablaremos más adelante, por tratarse su ceguera, de un castigo divino.

Siguiendo a Chevalier y a Gheerbrant, las Harpías son « (...) genios malignos, monstruos alados con cuerpo de pájaro y cabeza de mujer, de garras agudas y olor infecto, que atormentan a las almas y las molestan con incesantes maldades. Su nombre significa “rapaces”, “ladronas”, en el sentido de captadoras ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 552; véase además GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 203 b.

⁵²¹ *Id.*, *Op. cit.*, p. 552.

⁵²² Según Grimal, los Boréadas « son los hijos de Bóreas, el Viento del Norte (...) se designa con este nombre a sus dos hijos gemelos Calais y Zetes (...) estos dos jóvenes eran seres alados; según algunos, tenían alas en sus talones; según otros, salían de sus costados, como en las aves. Lo mismo que su padre, son genios de los vientos (...) ». Ver *Id.*, *Op. cit.*, p. 72 a.

Otras imágenes de Fineo ciego las encontramos en:

Siglo V a. J. C.: *El rey tracio Fineo, ciego, ante una mesa volcada* (crátera). Ruvo di Puglia. Musée Jatta. (s. f., a. J. C.): *Fineo siendo liberado por las Harpías* (el rey con los ojos cerrados, sosteniendo un bastón y alzando una mano, se encuentra rodeado de figuras y ante una mesa volcada. Crátera del pintor de Amykos). Ruvo di Puglia. (s. l.).

GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, p. 266; y TRENDALL, A. D.- 1989, *Red figure vases of south Italy and Sicily: a handbook*. THAMES AND HUDSON, London, fig. 19.

5.2.5. Ceguera curada

Dentro de la ceguera curada, tenemos tanto a personajes de la mitología griega que han sido cegados por una ofensa sexual - y cuya vista les ha sido restituida por un dios -, como a Tobías, personaje bíblico, cuya ceguera le acontece de modo accidental en la vejez, siéndole otorgada la curación, mediante un remedio facilitado por la voluntad divina.

FÉNIX

Es hijo del rey Amintor, quien tenía una concubina, Clítia o Ptía de la cual, sentíase celosa su esposa y madre de Fénix. Ésta última, instó a su hijo a que sedujese a la concubina, lo que descubrió Amintor cegando a Fénix. Según otra versión, habría sido la propia concubina la que intentase seducir al hijo del rey, y al encontrarse rechazada, se vengó acusándolo de violentarla; provocando así que su padre lo cegara. Ciego Fénix, acudiría junto a Peleo, rey de Tesalia, quien le conduce ante Quirón⁵²³, médico que le devolvería la vista⁵²⁴.

La imagen de la *fig. 16*, ilustra el episodio de Fénix que acaba de recuperar la vista, el cual ha ido, con el hijo de Peleo, Aquiles, con el fin de servirle de consejero para su reconciliación con el rey Agamenón. Fénix aparece representado a la izquierda de la imagen, de pie y como un anciano, detrás de Odiseo. Sus ojos están abiertos y la cabeza inclinada, nada parece indicar que haya estado ciego. Fénix se apoya en un largo bastón, al igual que el resto de personajes. Enfrente de éste, se encuentra Aquiles, la figura detrás de él no se sabe con firmeza si es Patroclo. El castigo que sufriera Fénix, según las diferentes versiones, sería consecuencia de una falta que se le atribuye; en este caso un delito sexual, siendo la ceguera que le inflinge su propio padre, símbolo de una culpa⁵²⁵.



Fig. 16.- La embajada para convencer a Aquiles. Hydria ática de figuras rojas. Munich, Antikensammlungen. Hacia 480 a. J. C.

⁵²³ Quirón según Grimal: « (...) es el más célebre, juicioso y sabio de los centauros. Es hijo del dios Crono y de Filira, hija de Océano (...) buen amigo de los hombres, prudente y benévolo ». Fue maestro de varios personajes mitológicos, entre ellos, el propio Asclepio, dios de la medicina. Enseñaba música, moral y medicina, y tanto el arte de la guerra, como el de la caza. GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 462 b.

⁵²⁴ APOLODORO.- 1985 (1ª reimpresión), *Biblioteca*. (Traducción: Margarita Rodríguez de Sepúlveda). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N.º 85, Madrid, III, 13, 7. GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 196 b.

⁵²⁵ Que los dioses ciegan por castigo sexual ya se ha comentado en Gil; véanse pp. 236-237. Véase además CARPENTER, T. H.- 2001, *Arte y mito en la Antigua Grecia*. (Traducción: Álvaro Cifuentes Tenorio). DESTINO. EL MUNDO DEL ARTE, N.º 64, Barcelona, p. 201.

PLEXIPO Y PANDIÓN

Plexipo y Pandión son hijos de Fineo, quien, en otra versión independiente de la comentada, son cegados por su padre, o por su madrastra, pero obteniendo finalmente de Asclepio, la curación⁵²⁶. Aquí la ceguera es consecuencia de los celos, símbolo de una injusta culpa de ofensa sexual. La ceguera de los hijos, nada tienen que ver con la sabiduría o dignidad de los ancianos, pudiéndose observar a través de los mitos que, dicha enfermedad, puede acaecer en cualquier momento de la vida.

En esta leyenda, se nos da además otra causa de la ceguera del padre, Fineo, quien habría sido cegado por los Argonautas.

ORIÓN

Orión es un gigante cazador de Beocia, al que se considera poseedor de una gran belleza. La ceguera le vendría como castigo por haber molestado a Mérope, hija de su anfitrión, el rey Enopión, quien lo dejaría ciego⁵²⁷.

« (...) más tarde fue a Quíos y pretendió a Mérope, hija de Enopión. Éste, habiéndolo embriagado, lo cegó mientras dormía y lo abandonó en la playa »⁵²⁸.

Orión pide ayuda a Hefesto, pues « sabía por el oráculo que si caminaba hacia el Sol recuperaría la vista ». Orión tomó a Cedalión, hijo y ayudante de Hefesto, quien le sirve de guía y lo conduce hacia levante, siendo así curado de su ceguera⁵²⁹.

⁵²⁶ Fineo, personaje mitológico ya comentado en las pp. 244-245.

Grimal recoge otra versión de Fineo, según la cual éste: « (...) se habría casado en primeras nupcias con la hija de Bóreas, Cleopatra. Había tenido con ella dos hijos que la tradición llama generalmente, Plexipo y Pandión. Después había repudiado a Cleopatra y se había casado con Idea, hija de Dárdano. Pero Idea, celosa de sus hijastros, había lanzado contra ellos la falsa acusación de haber tratado de violentarla, y Fineo, dando crédito a sus palabras había cegado a los dos. O bien fue la propia Idea quien les sacó los ojos. Otra variante, muy rara, afirmaba que Cleopatra, al verse repudiada, había cegado a sus hijos para castigar a Fineo. Cuando los argonautas se detuvieron en la corte de Fineo, los Boréadas, que eran hermanos de Cleopatra, se vengaron de Fineo cegándolo a su vez. Asclepio habría devuelto la vista a los dos jóvenes, pero Zeus lo habría castigado por ello fulminándolo (...) [Según] Los mitógrafos (...) Fineo habría sido castigado por Zeus por haber acusado injustamente a sus hijos y haberlos cegado sin pruebas suficientes de su delito (...) ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 203 b.

⁵²⁷ Según Grimal, Orión es: « (...) hijo de Euriale y Posidón, o bien de Hirieo. También se le creía nacido de la Tierra, como todos los gigantes. De su padre Posidón habría recibido la facultad de andar por la superficie del mar. Era de una belleza extraordinaria y estaba dotado de prodigiosa fuerza. Casó primero con Side, tan hermosa y orgullosa de su belleza que pretendía rivalizar con Hera, lo cual decidió a la diosa a precipitarla en el Tártaro. Privado de su esposa, Orión se dirigió a Quíos, tal vez llamado por Enopión, que le pidió que le librase de las fieras que infestaban la isla. Allí, Orión se enamoró de Mérope, hija de Enopión, pero éste no consintió en el matrimonio. Al llegar a este punto discrepan las versiones: ora se dice que Orión bebió, trató de violar a Mérope, ora que el propio Enopión lo embriagó. Sea lo que fuere, éste cegó a Orión cuando dormía en la orilla ». *Id.*, *Op. cit.*, pp. 393 a-393 b.

⁵²⁸ APOLODORO, *Op. cit.*, I, 4, 3.

⁵²⁹ Grimal dice de Cedalión que: « (...) es el maestro que enseñó al dios Hefesto a forjar y trabajar los metales. Después del nacimiento del dios en Lemnos, su madre, Hera confió el niño a Cedalión (...) y éste le enseñó su arte. El mismo Cedalión que ayudó a Orión, que había quedado ciego, a recuperar la vista ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 93 a-93 b. Véase también GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a.- 1997, *Mitología e Historia del Arte*. INSTITUTO EPHIALTE, Vitoria-Gasteiz, p. 283.

« Orión se dirigió a la fragua de Hefesto, y cogiendo a un niño lo puso sobre sus hombros y le ordenó que lo guiara hacia Oriente. Al llegar allí, recobró la vista curado por los rayos del sol (...) »⁵³⁰.

La ceguera de Orión sería símbolo de una ofensa por una falta sexual. El castigo acontece, tras el embriagamiento del personaje y mientras éste duerme, como veremos que sucede con Polifemo, quien es cegado por Ulises y sus compañeros del mismo modo. También aparece por vez primera la figura de un guía, quien conduce al personaje ciego a modo de lazarillo, encarnada en Cedalión.

La representación de Orión no es común en la Antigüedad. Aghion, Barbillon, y Lissarrague nos dirán que Luciano describe un cuadro del gigante cuando está recuperando la visión. Se considera que quizá pueda pertenecer a una figura de Orión como cazador que aparece en un fresco del Esquilino⁵³¹.

La representación más conocida viene a ser la de Poussin (*fig. 17*), donde Orión, avanza hacia el Sol con Cedalión, de pie, sobre sus hombros. El único ojo que se nos muestra visible permanece cerrado, la mano extendida hacia delante tanteando el camino. En la otra mano el arco, atributo del cazador. Diana, enamorada del gigante lo mira de pie, desde una nube. Enfrente de él dos personajes, uno que se aparta y otro que se dirige a Orión, dan una referencia del tamaño del gigante ciego. Poussin enmarca la escena en un paisaje clásico, tratado con el mismo protagonismo que el personaje que representa, enmascarando con ello, el drama del personaje.

Orión es joven y fuerte, al igual que suponemos a Plexipo y Pandión. La ceguera no conlleva sabiduría ni dignidad, muestra así de un modo trágico, que hay que buscar las consecuencias en una culpa.

TOBÍAS

Tobías es uno de los héroes legendarios de la Biblia, que aparece en los evangelios *Apócrifos* del Antiguo Testamento. La aparición en dichos evangelios, no resta su importancia en la iconografía, que no ha sido menor. De hecho, Tobías, ha sido visto por el simbolismo cristiano, como una prefiguración o representación anticipada de Cristo. Réau engloba a este personaje, dentro de los cuentos morales o edificantes por el hecho



Fig. 17.- POUSSIN, Nicolas. *Paisaje con Orión ciego buscando el Sol.* (Detalle). Nueva York. Metropolitan Museum of Art. 1658.

⁵³⁰ APOLODORO, *Op. cit.*, I, 4, 3.

⁵³¹ Fresco perteneciente a mediados del siglo I a. J. C. Roma. Vaticano. Ver AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 263.

de ser un « héroe pacífico », que sobrelleva la ceguera con gran estoicismo⁵³².

El relato incluye a dos Tobías, padre e hijo, que en ocasiones para distinguirlos han sido llamados como Tobit para designar al padre, siendo conocido el hijo como el joven Tobías. El momento de quedarse ciego es narrado de la siguiente manera, en la Biblia:

« Aquella noche, después de lavarme, me eché a dormir junto a la pared del patio, con la cara descubierta por el calor. No me di cuenta de que en la pared había golondrinas y, estando con los ojos abiertos, las golondrinas dejaron caer sobre mis ojos sus excrementos calientes, causándome unas manchas blancas. Acudí a los médicos buscando la curación; pero cuantos más ungüentos me aplicaban, menos veía, hasta que me quedé completamente ciego. Durante cuatro años no pude ver. Ahíkar [sobrino de Tobías] se preocupó de mi alimentación durante dos años, hasta que marchó a Elimaida »⁵³³.

Vemos así, cómo la ceguera de Tobías sucede de manera accidental, y el desamparo en que deja al personaje, hasta al extremo de impedirle valerse por sí mismo.

La curación acontece, cuando al encontrarse en un estado de extrema pobreza, envía a su hijo a Media para recuperar una suma de dinero, que había sido prestada a Gabael, en una época anterior de mayor abundancia. El arcángel Rafael se ofrece a acompañar al hijo, sin revelarle su identidad, y le aconseja la captura de cierto pez que encuentran en el río Tigris, cuya hiel, excelente medicina, servirá al regreso para curar los ojos de su padre⁵³⁴. La curación de Tobías padre es narrada en la Biblia:

« (...) Le salió al encuentro Tobías, llevando en la mano la hiel del pez; sopló sobre sus ojos y, abrazándolo, le dijo: “ Ánimo, padre ”. Después le aplicó el remedio, que le provocó escozor. Con las dos manos quitó las manchas blancas de los lagrimales de sus ojos. Se arrojó Tobit al cuello de su hijo y, llorando, le decía: “ Te veo, hijo mío, la luz de mis ojos ” »⁵³⁵.



Fig. 18.- Tobías devolviendo la vista a su padre. Arquivoltas de la Portada Norte. Catedral de Chartres. Siglo XIII.

⁵³² Réau nos dirá que: « Job y el viejo Tobías, son, ambos, la encarnación de la Paciencia, sólo que uno es puesto a prueba con úlceras y el otro con la ceguera (...) ». Ver REAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 359-360.

⁵³³ To. (2, 9-10).

⁵³⁴ Duchet-Suchaux y Pastoureau nos dicen que: « Rafael asume un doble papel en la historia que relata el libro de Tobías. Cura los ojos enfermos de Tobías (Tb 11, 7-14), sirve de guía y protector al hijo de Tobías, del mismo nombre (Tb 5) ». No sólo tomará del pez la hiel, sino que, por consejo de Rafael, también, el corazón y el hígado. Según Revilla, los elementos extraídos al pez en su conjunto, pueden venir a simbolizar « la sede de la vida » que aquí vendrían a referirse, a Cristo a través del pez. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M.- 2001 (2ª reimpresión), *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. (Traducción: César Vidal). ALIANZA, Madrid, pp. 330, 364-365; y REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 121 y 215.

⁵³⁵ To. (11, 10-13).

Que la ceguera se considera causada por castigo divino, pese al hecho aparentemente natural ya comentado - causado por las heces de la golondrina -, queda manifiesto en la frase siguiente de Tobías:

« Bendito seas, oh Dios, y bendito tu nombre. Benditos todos tus ángeles y todos tus santos para siempre; porque me castigaste, pero ahora veo a Tobías mi hijo »⁵³⁶.



Fig. 19.- Tobías devolviendo la vista a su padre.
Biblia de Colonia. (s. l.). 1479.

Tanto la ceguera que le acontece, como su curación, son interpretadas de un modo simbólico, según el cual, su hijo Tobías equivale a Cristo que cura a su padre, en representación de un pueblo cegado al que se concede la luz. El pez es un símbolo de Cristo que otorga la curación⁵³⁷.

La hiel del pez, con la cual cura el joven Tobías a su padre, ha sido considerada, como un anuncio de la llegada de « Cristo salvador, que trae la luz al mundo ». Pues en la Biblia, y más en concreto, en el Antiguo Testamento, la curación de la ceguera es considerada uno de los mayores milagros, símbolo de la venida de Cristo:

« (...) el devolver la vista a los ciegos se considera como el milagro supremo, como un acontecimiento que va más allá de lo imaginable en el mundo terrenal y en nuestra vida presente. Tan extremadamente utópico parecía curar a los ciegos que se tenía por señal distintiva de la era mesiánica »⁵³⁸.

La curación de la ceguera de Tobías padre, ha hecho posible que este personaje, llegue a ser considerado como un motivo de culto para los ciegos⁵³⁹.

El análisis de imágenes en las diferentes épocas, de la ceguera de Tobías, nos acerca a la comprensión de la imagen del invidente, dentro del mundo físico que lo rodea, y a lo largo de la historia.

En las arquivoltas de la Portada Norte de la Catedral de Chartres, conocida como « la gran Biblia de piedra », podemos ver a Tobías padre

⁵³⁶ To. (11, 14).

⁵³⁷ Ver RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 370-371.

⁵³⁸ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 72; cfr. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 365.

⁵³⁹ Ver RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 371.

sentado (*fig. 18*), en el momento de ser curado por su hijo; quien apoya una rodilla en el suelo, mientras frota uno de los ojos entreabiertos de su padre, con la hiel del pez. El ángel, detrás de ambos, sostiene con su mano al hijo, mientras éste realiza la curación. A los pies del joven Tobías, aparece un pequeño perro, que también forma parte de la narración bíblica⁵⁴⁰.



Fig. 20.- BOTTICINI, Francesco di Giovanni.
Los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel con Tobías. Florencia. Uffizzi. Hacia 1470.



Fig. 21.- POLLAIUOLO, Antonio y Piero.
El arcángel Rafael y Tobías. Turín. Galleria Sabauda. 1460.

La imagen de la *fig. 19* narra parte de la historia, donde Tobías hijo ha vuelto de su viaje, casado con Sara, hija de un hombre muy rico, Ragüel. Detrás de Tobías hijo, se encuentran su mujer Sara, el ángel y el séquito que ahora trae consigo. Enfrente se encuentra su padre, de pie, sostenido por su esposa Ana, madre del joven. La mano de Tobías se dirige hacia el ojo de su padre en un gesto que, veremos más adelante, en las imágenes de curaciones de Jesús a los ciegos⁵⁴¹.

Botticini y los Pollaiuolo, representan este viaje de Tobías con el arcángel san Rafael (*figs. 20 y 21*) quien, además de guiar y proteger al hijo (su nombre viene a significar *medicina de Dios*), es quien cura al ciego Tobías, al mostrarle al hijo, la medicina con la que ha de curar a su padre. Este acontecimiento viene a instaurar su culto, siendo invocado especialmente, ante las enfermedades de la vista. Botticini representa la escena de Rafael y al joven Tobías, flanqueada por los arcángeles, San Miguel, y San Gabriel. El joven Tobías lleva el pez y camina confiado, atendiendo al ángel. San Miguel, « defensor de la Iglesia », lleva como atributo una espada, y viste de acuerdo a su patronazgo para con el oficio de los caballeros; portando además, en su mano izquierda, el pote de las medicinas que suele atribuírsele a Rafael, y con las cuales será curado Tobías. San Gabriel, de apariencia femenina, acompaña al grupo

⁵⁴⁰ Ver CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, p. 25.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

por la izquierda, llevando en su mano un lirio, atributo propio de este santo, símbolo de la pureza. Los Pollaiuolo (*fig. 21*), al igual que la escuela de Verrocchio (*fig. 23*), nos representan al grupo formado por Rafael y Tobías, quien camina en ambas ocasiones, tomando del brazo izquierdo al arcángel y asegurando al pez, atado de una cuerda por su lomo. La escuela de Verrocchio vuelve a representar a Rafael, llevando la pequeña caja de medicina en su mano⁵⁴².

Tiziano centra su interés en el episodio del viaje del hijo de Tobías (*fig. 24*), transformando al joven en un niño guiado por un ángel, el cual pasa a convertirse en el centro de atención del cuadro. Con su mano izquierda, lleva al niño que lo toma de la muñeca. Con su mano diestra, indica el camino con el índice extendido. El perro continúa presente, acompañándolos en su camino. La historia de la ceguera del padre aparece desplazada, siendo el ángel, símbolo de la mediación de Dios en el relato, el verdadero protagonista⁵⁴³.



Fig. 22.- *San Rafael Arcángel.* Barcelona. Archivo Histórico de la Ciudad. (s. f.).



Fig. 23.- ESCUELA DE VERROCCHIO. *Tobías y el ángel.* (s. l.). Hacia 1470.



Fig. 24.- TIZIANO VECELLIO. *Tobías y el ángel.* Venecia. Gallerie dell' Accademia. 1511.

⁵⁴² Ver DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 177, 245, 275 y 330; y cfr. FERRANDO ROIG, J.- 1991, *Iconografía de los santos.* OMEGA, Barcelona, p. 235.

⁵⁴³ El cuadro es un pequeño retablo « (...) destinado a la iglesia tardogótica de Santa Caterina, concretamente para el altar (...) que cerraba la nave derecha (...) », encargo que explicaría el protagonismo del ángel, y la atención concedida al viaje de Tobías. Ver WILDE, J.- 1988, *La pintura veneciana: de Bellini a Tiziano.* (Traducción: Fernando Villaverde). NEREA, Madrid, p. 21.

Réau señala que Rafael se irá paulatinamente, desprendiendo del papel de guía y protector del joven Tobías, para pasar a ser conocido como el Ángel de la Guarda que lleva de la mano a un niño. Revilla dirá que: « Durante los siglos XVII-XVIII, las representaciones de Tobías y el ángel corresponden la enseñanza del alma humana guiada por su ángel custodio. Precisamente por esta época, y por el florecimiento de la devoción al ángel custodio, la iconografía de Tobías se hizo más frecuente ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 78; y véase REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 331.



Fig. 25.- METSYS, Jan. *La curación de Tobías*. Douai. Museo de la Cartuja. Mediados del XVI.

La imagen representada a finales del Barroco por Metsys, en la *fig. 25*, muestra la curación con los mismos personajes del grabado de Colonia (*fig. 19*), exceptuando a los acompañantes del joven Tobías y de Sara. Tobías ciego, en el centro de la composición, se inclina hacia su hijo, quien le pone en los ojos la hiel de pez, que trae en un pocillo. Observamos la ceguera, en el semblante inexpresivo de ojos abiertos y mirada rígida.

La obra de la *fig. 26*, quizá sea una de las imágenes más famosas y que mejor plasmen, la representación de un personaje ciego. Tobías padre acaba de enterarse por su mujer, de la vuelta de su hijo, acude a su encuentro, tropezando en su precipitación, con la puerta al no verla, y derribando la rueca a su paso. El perro, símbolo de la fidelidad, parece acudir a sus pies, para indicarle que está equivocando el camino de la puerta. La escena es narrada en la Biblia del siguiente modo:

« Tobit también se levantó y, tropezando, pudo llegar a la puerta del patio »⁵⁴⁴.

⁵⁴⁴ To. (11, 10-13). Ver CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los deformes...*, p. 83; CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, p. 13; BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 12-13; y véase REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 345.

Barasch encuentra en este retrato, la ambigüedad ya mencionada en otras ocasiones, que confiere al ciego, que yerra en su camino, cierta debilidad pero no exenta de dignidad⁵⁴⁵.

Rembrandt, realizó en varias ocasiones la historia de Tobías. En la imagen de la *fig. 27*, realizada diez años antes del aguafuerte ya comentado, así como en la *fig. 31*, Tobías, que acaba de recuperar la vista, se nos muestra postrado y agradecido, ante el ángel que representa a Dios, por el milagro que acaba de sucederle. Rafael se aleja de la escena volando, ya cumplida su misión. Tobías hijo aparece, bien postrado y agradecido, bien sorprendido, tras reconocer en su compañero de viaje, a un ángel del Señor. Los demás personajes muestran reacciones entre la sorpresa y el desconcierto, resultando para todos manifiesto lo que acaba de suceder.



Fig. 26.- REMBRANDT, H. van Rijn.
El ciego Tobías. Viena. Albertina.
1651.

En el dibujo representado en la *fig. 28* se nos presenta esbozado, el pequeño grupo de personajes compuesto por los dos Tobías, una de las esposas y el ángel, en torno a la figura del anciano, que permanece sentado, mientras Tobías le aplica la hiel. La curación se desarrolla, dentro de la habitación que ya ilustrara en la *fig. 26*. De esta escena tenemos constancia también, en otro dibujo de parecida composición (*fig. 29*), pudiendo ser, ambos, los bocetos para la obra definitiva sobre la curación de Tobías por su hijo (*fig. 32*).

⁵⁴⁵ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 12. Otras representaciones según RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 371 y ss., donde puede verse la ceguera de Tobías:

Siglo XIII: Arquivoltas. Chartres. Catedral (en portada norte, existen varias escenas donde aparece ciego; destacando una, donde se le representa sentado con los ojos cerrados).

Siglo XIV: *Biblia Historiada de Carlos V.* Bibliothéque d l'Arsenal, París; *Breviario de Juana de Evreux*, Chantilly; *Breviario del Santo Sepulcro de Cambrai*, Bibliothéque de Cambrai.

Siglo XVI: Vidriera. Troyes. Iglesia de Saint-Nicolas.

Siglo XVII: WEENIX o WEENINX, Jan-Baptist. Rotterdam. Museum Boijmans.

Escenas donde Ana, su mujer, lo regaña por haberla creído ladrona del cabrito, las encontramos en:

Siglo XIII: Arquivoltas (portada norte). Chartres. Catedral; VAN ORLEY, Bernard. Tapicería. Viena. Museo.

Representaciones donde aparecen, diferentes escenas de la vida de Tobías ciego y de su hijo:

Siglo IV: Sarcófago de San Sebastiano, Via Apia (curación de Tobías).

Siglo XII: Miniatura. *Biblia de San Benigno de Dijon*, Bibliothéque de Dijon; Capitel. Auvernia. Iglesia de Besse; *Biblia. Souvigni*, Musée des Moulins.

Siglo XIII: Arquivoltas de la portada norte. Chartres. Catedral (aparecen las escenas de cuando queda ciego, así como cuando es curado).

Siglo XIV: Capilla de St. Stephens (fresco), Westminster.

Siglo XV: PINTURICCHIO o BUGIARDINI, Giulio. Berlín. Museo.

Siglo XVI: Vidriera de la catedral de Troyes; VAN HEEMSKERCK, Marten. Grabados. (s. 1.); VAN ORLEY, Bernard. *Tapicería de la Historia de Tobías*. Viena. Museo; MAESTRO DEL HIJO PRÓDIGO (Escuela de Amberes). Gante y Berlín; PENCZ, Georg. Grabados. (s. 1.); Dosseret (tapicería). Hannover. Kestner Museum; Bisham Abbey. Colección de sir Henry Vansittart.

Siglo XVIII: GUARDI, Francesco. Venecia. Iglesia de Rafael Arcángel (Tobías es curado por su hijo); PARROCEL, Pierre. Saint Germain-en-Laye. Marsella. Musée Borély.

La *fig. 30* nos muestra a Tobías padre ciego, quien está rezando ante su mujer, que lo mira asombrada; pues se arrepiente de haberla considerado una ladrona. La ceguera resulta visible en unos ojos, apenas entreabiertos y blanquecinos, representados con riguroso realismo. Tobías se encuentra en su casa, donde permanece al verse incapaz de valerse por sí mismo, mostrándose afligido y desvalido⁵⁴⁶.

De autor desconocido es la obra de la *fig. 33*, donde una explícita figura de Tobías abre la boca en expresión de asombro, llevándose



Fig. 27.- REMBRANDT, H. van Rijn. *El ángel ascendiendo ante Tobías y su familia*. Colección Izquierdo, 1904.

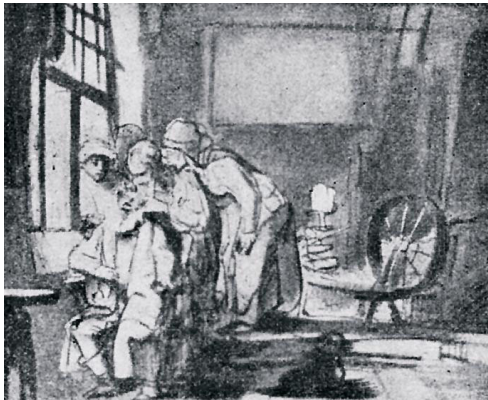


Fig. 28.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Tobías devolviendo la vista a su padre*. (s. l.). Siglo XVII.



Fig. 29.- REMBRANDT, H. van Rijn. *La curación de Tobías*. (s. l.). Siglo XVII.

⁵⁴⁶ Para realizar esta obra, Rembrandt parte de un grabado de Jan van de Velde (quien a su vez se inspiró en un dibujo de Willen Buytewetch), donde el ambiente de la habitación, distribución de los objetos, así como el propio Tobías y Ana, son muy similares.

La Biblia narra la historia, que representa el cuadro, del siguiente modo: « En este tiempo, Ana mi mujer, se dedicaba a trabajos femeninos, los llevaba a sus clientes y le abonaban el salario. El siete del mes Distro, terminó un trozo de tela y lo llevó a los clientes quienes le pagaron el salario y además le devolvieron un cabrito de propina. Cuando volvió a casa, el cabrito comenzó a balar. Yo la llamé y le dije: « ¿de dónde proviene este cabrito?. ¿No habrá sido robado?. Devuélvelo a sus propietarios, pues no tenemos derecho a comer nada que haya sido robado ». Ella me respondió: « Es un regalo que me han hecho además del precio fijado ». Pero yo no la creí y le ordené que lo devolviera a los propietarios; me avergonzaba por ella. Entonces ella me respondió: « ¿Dónde están tus limosnas?. ¿Dónde tus buenas obras?. Lo saben los que se han aprovechado ». To. (2, 11-14).

Las ropas que vistiera en tiempos de mayor abundancia, se nos presentan ahora, desgastadas y rotas. Tobías había tenido cierta fortuna, que había repartido generosamente, causa por la que Ana solía recriminarlo constantemente. Este suceso, valdrá para decidir a Tobías, a mandar a su hijo a Media, como ya hemos visto. Ver VELLS HEIJN, A., *Op. cit.*, pp. 14 y 46.

Se ha llegado a afirmar que la enfermedad de « manchas blancas », narrada en la Biblia, no es sino cataratas, opacidad del cristalino asociada a una cierta edad, como era el caso de Tobías; ya anciano, cuando la ceguera le aconteció. Réau recoge de cierto autor (Frits Lugt): « A decir verdad, no parece que la ceguera de Tobías se haya debido a cataratas, como lo creía Rembrandt. Es posible que se haya tratado de *leucoma*, opacidad de la córnea producida por una inflamación ». Ver ALP BLOC, *Op. cit.*, p. 58; cfr. REAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 377.

la mano al pecho, y mostrando ya un ojo abierto que está recuperando la vista, y en el que Tobías parece aplicar el remedio con una pluma. El otro ojo aún ciego, permanece entreabierto y de mirada ausente, todavía ciego. Ana impaciente cruza sus manos por delante del pecho mientras dirige una mirada ansiosa al rostro de Tobías, sobre el que se inclina. El anciano está sentado mientras el hijo aplica esperanzado el remedio. El ángel observa la escena complacido, conocedor de antemano de la curación por ser la voluntad de Dios.



Fig. 30.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Tobías acusando a Ana del robo del cabrito*. Amsterdam. Rijksmuseum. 1626.

Le Sueur pinta la historia de Tobías, quien sale de casa al oír la llegada del hijo, ayudado de un bastón y con la mano tanteante, gesto que ya hemos visto en varias ocasiones para representar al ciego (*fig. 34*). El gran escorzo, nos permite ver un rostro cuyos ojos permanecen totalmente cerrados, lo que contrasta con los ojos abiertos de Tobías hijo y de Rafael, que observan el rostro de Tobías, que ciego, acude hacia ellos.

La *fig. 35* nos muestra, de un modo similar a la *fig. 31*, ya comentada de Rembrandt, a la familia en actitud orante y de agradecimiento, ante el ángel benefactor.



Fig. 31.- REMBRANDT, H. van Rijn. *El ángel abandona a Tobías y a su familia*. París. Musée du Louvre. 1637.



Fig. 32.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Tobías cura a su hijo*. Bruselas. Hacia 1635.

Dou nos muestra al anciano Tobías sentado junto a Ana, y de espaldas a la luz que entra por la ventana (*fig. 36*). Su actitud de reposo con los brazos cruzados sobre el regazo, y cabeza baja, le confieren una apariencia meditativa y aislada, ajeno a la actividad que realiza Ana, quien está tejiendo a su lado; así como a la luz que ilumina la estancia.



Fig. 33.- Autor desconocido. *La curación de Tobías*. Madrid. Colección particular.



Fig. 34.- LE SUEUR, Eustache. *Vuelta de Tobías*. Paris. Musée du Louvre. 1646-1647.

Strozzi representa a un Tobías sentado, y de ojos entreabiertos, que parece sufrir pacientemente, en una operación en la que todos colaboran para devolverle la vista. En esta ocasión, tanto el ángel como Tobías hijo son representados como dos niños (*fig. 37*).



Fig. 35.- LE SUEUR, Eustache. *El ángel Rafael abandona a Tobías y a su familia*. Musée du Grenoble. Hacia 1646-1647.

Brandel pinta una escena (*fig. 38*) parecida a la anterior, en la cual un Tobías sentado, y que se asemeja a un mendigo agachado, y de ojos cerrados, que extiende su mano palpando el aire, es curado en una escena más sacralizada, donde su hijo extiende la mano para realizar el milagro, al igual que veremos luego en las imágenes de Jesús.

Bayeu retoma el suceso de Tobías, centrándose en la pesca del pez, que ya sostiene el hijo, sentado frente al ángel; quien parece darle indicaciones, respecto al uso que se hará de los órganos que va a extraer Tobías del pez (*fig. 39*)⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Según *Íd., Op. cit.*, vol. I, pp. 377-378; representaciones donde ya curado Tobías, el arcángel Rafael se aleja volando:
Siglo XV: BUGIARDINI, Giulio. Berlín. Museo.

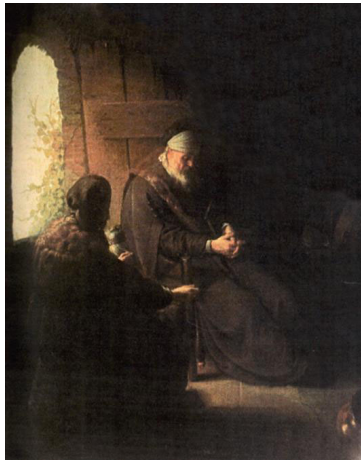


Fig. 36.- DOU, Gerrit. (Reciente atribución a Rembrandt). *Tobit ciego y su esposa Ana*. (Detalle). Londres. National Gallery. Hacia 1630.



Fig. 37.- STROZZI, Bernard. *La curación de Tobías*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. Hacia 1635.

Madrazo retratará también la curación de Tobías por su hijo. El anciano asegura la mano izquierda de su hijo mientras éste le cura. El personaje ciego en el centro de la composición (fig. 40), es el foco de atención de todas las miradas. Su semblante inexpresivo y de ojos muy abiertos refleja la ceguera, de modo similar al ya visto en Metsys (fig. 25)⁵⁴⁸.



Fig. 38.- BRANDEL, Petrus. *La curación del ciego Tobías*. Viena. Kunstverlag. Wolfprung. Entre siglos XVII-XVIII.

Siglo XVII: Rembrandt, que pintó numerosas veces a Tobías (y creyendo que la ceguera padecida por Tobías eran cataratas, pintó un cuadro donde se está operando a Tobías). Bruselas. Antigua colección del duque de Arenberg; REMBRANDT, H. van Rijn. Aguafuerte, de una xilografía de VAN HEEMSKERCK, Marten; VICTORS, Jan. Munich. Alte Pinakothek; BILIVERT, Giovanni. *La separación de Rafael y Tobías* (padre e hijo intentan ofrecer al ángel una recompensa). San Petersburgo. The State Hermitage Museum.

Siglo XVIII: GUARDI, Francesco. Venecia. Iglesia de Rafael Arcángel.

⁵⁴⁸ Ver *Ibidem*; y CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, p. 27. Representaciones donde Tobías es curado por su hijo (según Réau, estas curaciones se asemejan a una « prefiguración de Cristo curando con su saliva al ciego de nacimiento, o iluminado al pueblo de Dios enceguedido, al igual que el mundo pagano »):

Siglo XIII: En arquivoltas. Chartres. Catedral (portada norte); Miniatura. Cambridge. St. Alban's University Library.

Siglo XVI: VAN ORLEY, Bernard. *Tapicería de la Historia de Tobías*. Viena. Museo; VAN HEMESSEN, Jan Sanders. Musée du Louvre. 1555; CAROTO, Giovan Francesco (fresco). Verona. Iglesia de Santa Eufemia; CUYP, Jacob Gerritsz. Holanda. Dordrecht. Museo.

Siglo XVII: VAN DEN EECKHOUT, Gerbrand. Brunswick. Museo; STROZZI, Bernard. Venecia. Iglesia de San Zacarías; FETTI, Domenico. San Petersburgo. The State Hermitage Museum; RIBERA, José de, *El Españolito*. Colección Earl of Radnor; London Castle; VIGNON, Claude *El Viejo*. Parma. Galleria Nazionale; CAVALLINO, Bernardo. (Anterior atribución a BELLIS, Antonio). *Curación de Tobías*. Madrid. Museo del Prado.

Siglo XVIII: COYPEL, Antoine. Colgadura del Antiguo Testamento (tejida en los Gobelinos). (s. l.); GUARDI, Francesco, (órganos del oratorio). Venecia. Iglesia de Rafael Arcángel.

Siglo XIX: CORNELIUS, Peter von. (Fresco). Hannover. Museo; THORVALDSEN, Bertel. (Bajorrelieve). Copenhague. (s. l.).



Fig. 39.- BAYEU, Francisco. *Tobías y el ángel*. Madrid. Colección particular. Madrid. 1785.



Fig. 40.- MADRAZO Y KUNT, Luis de. *Tobías y el ángel*. Madrid. Inventario UCM. Facultad de Bellas Artes. Siglo XIX.

5.2.6. Ceguera como castigo divino

La ceguera como castigo divino engloba a una serie de personajes sancionados por unas culpas que pueden suponer, tanto una ofensa o enfrentamiento a los dioses, como una falta de tipo sexual, provocadora de la ira o celos de las divinidades. El castigo inmediato en todos los casos es la ceguera, aunque algunos personajes presentan otras variantes además de ésta, en sus versiones; o diferentes versiones de cómo habría acontecido esta ceguera.

ANQUISES

Anquises procede de una familia descendiente de los príncipes de Troya. Está apacentando su ganado cuando, se le presenta Afrodita, aparentando no ser una diosa, sino la hija del rey de Frigia y consiguiendo así unirse al pastor. Pero terminará revelando su origen divino, y pide a Anquises que oculte, que el niño que nacerá de esa unión - Eneas -, es hijo de una diosa. La embriaguez provocará que en cierta ocasión revele su unión con la diosa, siendo castigado por Zeus. Este castigo presenta diferentes versiones, entre las cuales una de ellas, será la privación de la vista a Anquises⁵⁴⁹.

En la escena de la *fig. 41*, aparece Anquises alzado por Eneas que camina huyendo del asalto a la ciudad de Troya. Según la leyenda, no

⁵⁴⁹ Apolodoro e Higino no recogen el castigo de Anquises. Grimal menciona: « (...) un día Anquises, en una fiesta en que había bebido demasiado vino, se jactó de sus amores y Zeus le castigó por ello, volviéndole cojo de un rayo, o según otros, ciego ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 32 a.

sólo llevaría a su padre sobre los hombros, sino también el Paladio (estatua de Atenea), suceso que le llevará a ser considerado, además, tanto símbolo de piedad, como religioso, erigiéndose como una imagen de « piedad filial ». El hijo de Eneas, Ascanio, delante de ambos, va abriendo camino. Anquises es presentado como un anciano. El único ojo que podemos ver no se nos muestra ciego, pudiendo ser que el artista hubiera seguido la versión según la cual padece de cojera, aunque tampoco ésta aparece representada. Únicamente podemos observar que, en la huida, el anciano presenta algún problema, lo que provoca sea llevado por su hijo para no quedar atrás⁵⁵⁰.

En la *fig. 42* vuelve a aparecer el mismo motivo, en una hydra ática de figuras rojas, el cual suele, sin embargo, ser más frecuente en los vasos áticos a finales del siglo VI a. J. C. Anquises es llevado por Eneas, quien lo sostiene en una forzada e inverosímil posición, con el brazo derecho, mostrando que lo carga a las espaldas. Tampoco parece estar ciego, pero quizá si impedido, pues en la mano lleva un bastón. Luego de las dos versiones de su castigo, la ceguera parece haber sido la menos extendida o considerada como menos importante⁵⁵¹.

Bernini esculpe la figura de Anquises sentado sobre el hombro izquierdo de Eneas (*fig. 43*). Anquises lleva el Paladio a su vez y el hijo de Eneas se protege entre las piernas de su padre. El cuerpo de Anquises, es el de un anciano idealizado, sus piernas poco musculosas bien pueden indicar la debilidad de la cojera. La composición del cuerpo del anciano sobre el hijo, es inestable, pudiendo deslizarse hacia delante de un momento a otro. Una vez más, se olvida la versión de Eneas ciego, debido quizá, a que resulte más favorable, la interpretación de una huida con Anquises a cuestas, si éste estuviese cojo y no ciego; aunque la cojera, no aparezca de un modo manifiesto en ninguna deformidad⁵⁵².



Fig. 41.- Eneas lleva a cuestas a su padre Anquises mientras su hijo Ascanio abre el camino (figs. de la izquierda). Hydria ática del pintor de Cleófrades, de Nola. Nápoles. Museo Nazionale. Hacia 480 a. J. C.



Fig. 42.- Eneas y Anquises. Ánfora ática de Vulci. Olimpia. Museo. Hacia 510 a. J. C.

⁵⁵⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 417.

⁵⁵¹ « Eneas escapando con Anquises a la espalda, en ocasiones en compañía de Ascanio y en ocasiones de una mujer (...) es el tema de cerca de un centenar de vasos áticos de figuras negras del último cuarto del siglo VI, pero esta escena es poco frecuente en los de figuras rojas, incluso entre los pintores contemporáneos de los de figuras negras ». CARPENTER, T. H., *Op. cit.* p. 209.

⁵⁵² Virgilio no recoge en la *Eneida* la ceguera de Anquises, y considera al hijo como alegoría de la piedad ya comentada: « En tanto Eneas, que en su amor paterno, sosiego no halla (...) ». VIRGILIO.-



Fig. 43.- BERNINI, Gian Lorenzo. *Eneas y Anquises*. Roma. Villa Borghese. 1618-1619.



Fig. 44.- VAN LOO, Carle. *Eneas llevando a su padre Anquises*. Paris. Musée du Louvre. 1729.

En la *fig. 44*, Van Loo, desde el Barroco, vuelve a retomar la imagen mitológica de Anquises. Tampoco se recoge el tema de la ceguera, al igual que en las representaciones anteriores. El pañuelo que lleva a la cabeza es símbolo de que tiene una tara física⁵⁵³.

La imagen de Eneas y Anquises se convirtió « en una clara imagen de la *Piedad* »⁵⁵⁴.

DAFNIS

Dafnis es hijo de Hermes y de una ninfa, y por ello un semidiós. Enamora con la ninfa, Nomia, a la que promete ser siempre fiel. Pero es embriagado por la hija del rey de Sicilia quien yace junto a él,

2003 (8ª edición), *Eneida*. (Traducción: Aurelio Espinosa Pólit). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, Nº 60, Madrid, II, vv. 927-928.

⁵⁵³ « (...) quizá como consecuencia de una enfermedad reumática inflamatoria (...) o una afección ósea degenerativa (...). Pero en realidad, el cuadro es una alegoría [vuelve a aparecer el tema de la “piedad”] sobre la abnegación de muchas personas en el cuidado de los ancianos enfermos y los niños, enmarcada en una ambientación de signo legendario y épico ». GONZÁLEZ NÚÑEZ, F., *Op. cit.*, p. 160.

⁵⁵⁴ De las frecuentes representaciones del tema, según los autores GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª, *Op. cit.*, p. 417; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 26. podemos señalar algunas que se encuentran en:

Vasos antiguos, dentro de los cuales existe un enocoe ático. Hacia 500 a. J. C. París. Musée du Louvre.

Siglo XVI: ESPADA, Lionello. París. Musée du Louvre; Tapices flamencos. Vitoria. Palacio de Villaso; CARRACCI, Annibale. Palacio Flava; ALCIATO, Andrea. *Emblema CXIV*.

Siglo XVII: RAFAEL SANTI o SANZIO. *Durante el incendio del Borgo*; ELSHEIMER, Adam. Múnich. Alte Pinakothek; DU CHOUL, Guillaume. Medalla de Julio César. (s. l.).

provocando la indignación de Nomia, quien lo ciega, según unas versiones; o presa de celos, lo mata, según otras. La leyenda muestra a Dafnis ciego cantando tristemente en su dolor, el que lo llevaría a despeñarse desde lo alto de un monte, o a convertirse en roca, según otras versiones⁵⁵⁵.

La ceguera vuelve a ser consecuencia de un castigo por una falta carnal. Vuelve a constituirse de este modo, en un símbolo de culpa. Los delitos, acontecen a personajes varones, jóvenes y fuertes; pretendidos o pretendientes de más de una mujer. El embriagamiento con vino es también un recurso para cegar, donde se busca en el personaje, y de un modo simbólico, la obnubilación de los sentidos para cegarlo posteriormente.

ÉPITO

Épito es un héroe arcadio. Existen varios héroes con el mismo nombre, pero el que nos ocupa es hijo de Hipótoo y padre de Cípselo. Irrumpió por la fuerza en el santuario de Posidón, hecho que encolerizó al dios, que lo dejó ciego, lo que acabaría ocasionándole la muerte. La ceguera es consecuencia de la ofensa al dios, símbolo pues, de culpa⁵⁵⁶.

ERIMANTO

Erimanto es hijo del dios Apolo. La diosa Afrodita lo dejó ciego por verla desnuda mientras se bañaba, lo que enfurece a su padre Apolo quien planea castigar a la diosa. Por ello se convierte en jabalí, matando a Adonis, amante de Afrodita⁵⁵⁷.

Nuevamente es un personaje joven el castigado por una falta con un trasfondo sexual, aunque esta vez cometida « con la visión »⁵⁵⁸.

ESTESÍCORO

Estesícoro fue un poeta que en sus versos, criticaba la conducta de Helena, lo que provocó que ésta lo dejase ciego. La diosa le dio la oportunidad de recuperar la vista, si éste le cantaba una « palinodia ». Fue de este modo, como Estesícoro sanó.

⁵⁵⁵ Según Chevalier y Gheerbrant, las ninfas son « divinidades de las aguas claras, de los manantiales y de las fuentes (...) viven también en cavernas, lugares húmedos ». Ello las relaciona con el nacimiento y la muerte, convirtiéndolas en seres temibles. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 752; y cfr. GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 125 a.

⁵⁵⁶ *Id.*, *Op. cit.*, p. 163 b.

⁵⁵⁷ De Apolo se dice que: « (...) es a la vez el dios arquero y el dios de la lira, ya que ambos instrumentos tienen funciones paralelas. Castiga y envía la enfermedad mediante sus flechas; pero al mismo tiempo sana y purifica (...) ». AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 35. Véase GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 169 b; y cfr. con GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 240, quien no hablará de esta ceguera en Erimanto, sino de « muerte », por lo que de nuevo parece existir más de una versión.

⁵⁵⁸ El castigo por ver a una diosa desnuda también lo veremos en personajes como Tiresias (véanse pp. 268-270); o en personajes como el rey Filipo de Macedonia, quien vio por el ojo de la cerradura al dios Amón uniéndose a la propia mujer de Filipo; pues ver a un dios desnudo sería otra variante que también podría provocar la ceguera. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 42.

Los dioses castigan duramente, pero vemos por Helena, que también saben perdonar. La creación está sujeta a unas normas y limitaciones que en ésta situación, son marcadas por los dioses. La ceguera de Estesícoro es indicio de su culpa, haber ofendido a la diosa a quienes todos admiran. Existe también aquí la paradoja que no permite « vislumbrar » la realidad: si uno « ve » la conducta de la diosa como libertina, pierde la visión. Si decide « no verla » o hacer que ésta no existe, vuelve a recuperarla de nuevo⁵⁵⁹.

FINEO

También existen otras versiones acerca de las causas del castigo de Fineo, además de la ceguera a cambio de la vida. Entre ellas, se encuentra aquella que menciona que, o bien aprovechando su condición de adivino, revelaba a los hombres los designios de los dioses; o bien, que habría enseñado a Frixo o a sus hijos, el camino que los habría de conducir nuevamente a Grecia, provocando la indignación de los dioses⁵⁶⁰.

Higinio dice que fue el dios Apolo quien había otorgado a Fineo el don de profetizar, ya que descubría las decisiones de la divinidad. Consecuencia de ello, « Júpiter lo cegó y puso permanentemente a su lado a las Harpías - los llamados “perros de Júpiter” - para que le arrebataran la comida de la boca »⁵⁶¹. Según esta versión, la ceguera de Fineo pasaría a ser un castigo divino, no significando la ceguera a cambio de la vida⁵⁶².

Apolodoro dice de Fineo que era:

« (...) un adivino privado de la vista. Unos dicen que era hijo de Agénor, otros que de Posidón; hay quienes refieren que lo habían cegado los dioses por revelar a los hombres el porvenir; según otros, Bóreas y los Argonautas, porque él había cegado a sus propios hijos, instigado por la madrastra de ellos; o bien Posidón, por haber mostrado a los hijos de Frixo el camino desde la

⁵⁵⁹ Grimal recogerá la curación del poeta del siguiente modo: « (...) Estesícoro había censurado en sus versos la conducta de Helena, y Pausanias cuenta que había quedado ciego. Pero al ir un tal Leonino de Crotona a visitar la Isla Blanca (...) donde se decía que Helena vivía una vida eterna junto a Aquiles, una voz le ordenó que navegase rumbo a Himera, la ciudad de Estesícoro, y revelase al poeta que su ceguera tenía por causa la cólera de Helena. Para que ésta se apaciguase debía componer una retractación de sus “calumnias”. Estesícoro obedeció y recuperó la vista ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 231 b.

Siguiendo a Grimal: « Helena es la esposa de Menelao, por la cual los griegos lucharon diez años ante Troya ». Existen numerosas leyendas en torno a Helena, de las cuales, la más conocida nos la dan Aghion, Barbillon y Lissarrague: Según la versión Homérica sería hija de Zeus y Leda. Famosa por su belleza es prometida a París, hijo del rey de Troya, y cuando ésta contrae nupcias con su esposo es raptada por Príamo, comenzando la guerra de Troya para lograr rescatarla. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 229 b y ss.; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 181-183.

⁵⁶⁰ Fineo, rey de Tracia. Su ceguera a cambio de la vida se ha comentado en las pp. 244-245. Aquí narramos otra de las versiones que se ajusta a la ceguera como castigo divino. (Ver representación de Fineo ciego en fig. 15, p. 245. Frixo es un personaje mitológico que, junto con su hermano, Hele, fue salvado por Zeus, del sacrificio que pretendía su padre, Atamante, para con ellos. Zeus mandó un carnero alado que los llevaría a Oriente. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 203 a y 208 a.

⁵⁶¹ HIGINIO.- 1997, *Fábulas*. (Traducción: Santiago Rubio Fernaz). CLÁSICAS, Madrid, XIX, 1. Zárate dirá de Fineo que fue « condenado por Júpiter a una vejez eterna y a no poder saciarse con comida alguna, pues las Harpías la robaban a su paso ». GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 293.

⁵⁶² También se recoge esta versión en GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 203 a.

Cólquide a la Hélade. Además los dioses le enviaron a las Harpías (...)⁵⁶³.

De las diferentes versiones, llega a ser común que, Fineo fue cegado, por otros o por él mismo, y obtuvo un castigo de la divinidad, encarnado en los monstruos de las Harpías.

ILO

Ilo es hijo de Tros y Calíroe, que funda la ciudad de *Ilión*, Troya. Resulta vencedor en la lucha de unos juegos, organizados por el rey de Frigia, y éste le entrega hombres y mujeres en recompensa para que funde una ciudad. Para saber dónde ha de situarse ésta, le entrega una vaca que le conducirá al lugar de emplazamiento. El tiempo transcurre e Ilo suplica a Zeus que lo ayude. Éste le envía la estatua de Paladio que desciende desde el cielo. Ilo edificará la ciudad y construirá un templo para la diosa, estableciendo su culto. Habiéndose incendiado el templo de la diosa, Ilo entró a salvarla y quedó ciego:

« (...) habiéndose producido un incendio en el santuario, Ilo salvó la estatua sacándola de entre las llamas, pero quedó ciego, porque no estaba permitido ver esta imagen divina. Sin embargo, Atenea cedió a sus ruegos y le devolvió la vista, ya que su sacrilegio había sido justificado »⁵⁶⁴.

La culpa de Ilo no es otra que la de haber visto a la diosa, que en esta ocasión, no se hallaba desnuda, como hemos visto en Erimanto, quien vio a Afrodita; o a Tiresias, quien, como veremos más adelante, vio a Atenea desnuda. La ceguera de Ilo, es independiente de la desnudez de la diosa, viniendo a significar aquí, el símbolo de una culpa tras la que se encuentra un concepto religioso. Dicho concepto prohíbe ver a los dioses, incluso cuando el mortal no tiene otra intención que salvarlos, como en este caso, donde Ilo evita que la estatua sea pasto de las llamas⁵⁶⁵.

Barasch destaca, respecto a esta cuestión que:

« Para el estudioso de las artes visuales es de especial interés el que la mera visión de la imagen de un dios podía también ser considerada como una falta grave cometida por la vista, y por ende castigada con la ceguera »⁵⁶⁶.

Existe también otra versión, en la cual, un personaje conocido como Metelo, pierde la vista por salvar a la misma diosa, Palas Atenea. En ambos casos la ceguera « es resultado de un delito cometido por los ojos y es síntoma de culpa »⁵⁶⁷.

⁵⁶³ APOLODORO, *Op. cit.*, I, 9, 21.

⁵⁶⁴ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 287 b; y cfr. APOLODORO, *Op. cit.*, III, 12, 1-3.

⁵⁶⁵ Barasch afirma que existe un paralelismo de esta diosa con Isis, pues ambas tienen el poder de cegar con la mirada. Véanse pp. 38 y 234 y cfr. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 43. Nuevamente podemos recordar la advertencia de Homero de que es peligroso ver a los dioses. Ver nota 508, p. 237.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ *Id.*, *Op. cit.*, p. 44.

LICURGO

Licurgo es rey de Tracia e hijo de Driante. Aparece en la *Iliada* « como ejemplo de los castigos que aguardan a quienes desafían a los dioses ». Licurgo expulsó a Dioniso cuando éste llegó a Tracia, en compañía de sus nodrizas. Zeus castigó al rey cegándolo.

Grimal muestra también otra versión donde el final viene a ser el mismo, siendo Licurgo castigado con la ceguera:

« (...) Dioniso tiene que pasar por Tracia donde reina Licurgo, con el que concerta una alianza. El rey Licurgo ordena a sus soldados que den muerte a Dioniso cuando atraviesa Tracia, pero a Dioniso le fue revelada tal conspiración. Dioniso junta refuerzos y ataca al ejército tracio derrotándolo, apoderándose de Licurgo y arrancándole los ojos después de haberlo torturado »⁵⁶⁸.

Independientemente de las versiones, Licurgo es castigado por ofender a un dios, siendo la ceguera de nuevo, uno de los castigos favoritos de los dioses⁵⁶⁹.

PALICOS

Palicos, también conocidos como *Palici*, son unos dioses gemelos de Sicilia. Hijos de Zeus y de Talía - o de Etna, según otras versiones -. Eran unas divinidades temibles que vivían cerca de un lago, lugar que según la leyenda, ocasionaba la muerte de aquel que se acercara. Su culto incluía una práctica por la cual, las personas podían certificar cosas bajo juramento, las cuales eran escritas en tablillas que se arrojaban al lago. Aquellos que juraban en falso, eran cegados por las divinidades.

La ceguera era símbolo así, de un falso juramento que condenaba al mentiroso; siendo el acto de privar de la visión, la justicia que se aplicaba por medio de los dioses - quienes ejercían de jueces y ejecutores -, y no de los mortales. El castigo venía a simbolizar, que la verdad era equivalente a la luz o la visión, siendo la mentira el no ver la realidad, el no admitirla « tal y como es », y por ello castigada con la ceguera⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 323 b y 324 a. Dioniso, nombre griego de Baco es « el dios de la viña, del vino y del delirio místico ». En esta versión se ve al dios como « un niño tímido que se asusta ante la violencia de Licurgo ». Higinio recogerá la expulsión del dios, pero no cuando el rey queda ciego, siendo la consecuencia de la expulsión la locura del rey, que terminará en suicidio. Apolodoro narra también la expulsión de Dioniso que terminó con la muerte de Licurgo, al que Dioniso volvió loco, cayendo además sobre él, una maldición. Véanse *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 139 b y 323 b; HIGINIO, *Op. cit.*, CXXXII [1], CXCII [2] y CCXLII [2]; y cfr. APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5, 1.

⁵⁶⁹ La ceguera en esta ocasión viene acompañada de locura, en las distintas versiones. Véase la p. 235 de la presente investigación.

⁵⁷⁰ « Si la tablilla flotaba, el juramento era verdadero; si se sumergía, había perjurio. Pretendíase que los *Palici* cegaban a los mentirosos que los invocaban en falso ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 402 a. Chevalier y Gheerbrant dirán que los gemelos simbolizan « (...) el estado de ambivalencia del universo mítico (...) aparecen siempre cargados de poderosa fuerza, ya sea peligrosa o protectora, o ambas a la vez... temidos o adorados, los gemelos están siempre cargados de intenso valor ». Ver CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 526.

RECO

Reco protagoniza una desafortunada pasión amorosa con unas ninfas en la ciudad de Nínive⁵⁷¹. Conoció a las Hamadriades cuando salvó, apuntalando, a una vieja encina pronta a caer. La recompensa que acordaron, tras preguntar a Reco, fue que mantendrían con él una relación amorosa que no admitiría infidelidad alguna⁵⁷². Se dispuso que una abeja fuese la mensajera en sus relaciones. Pero cierto día, en que el insecto fue a buscarlo de parte de las ninfas, éste lo trató con gran descortesía, porque se hallaba ocupado jugando al ajedrez. Esto provocó que fuese picado en los ojos quedando ciego.

Ciertas menciones a esta leyenda, cuentan que fue cegado por ser infiel a las diosas, siendo ésta la causa del castigo. Su ceguera es similar a la sufrida por Dafnis, también cegado por ser infiel a una ninfa; siendo en ambos casos, consecuencia de un agravio sexual, a personajes relacionados con la divinidad⁵⁷³.

TÁMIRIS

Támiris es un músico tracio, hijo de Filamón y de la ninfa Argíope. En ocasiones también se dice que es hijo de la musa Erato (del Canto coral o de la Poesía amorosa) o de Melpómene (de la Tragedia). Era un joven de gran hermosura, el cual sobresalía, en el arte del canto y de la lira. Se le atribuyen invenciones musicales y llegó, en ocasiones, a ser considerado el maestro de Homero. Se cuenta que trató de competir con las Musas, aventurando que si ganaba podría mantener relaciones con todas, pero resultó derrotado en el desafío. Semejante atrevimiento, atrajo la ira de las diosas, quienes lo cegaron y despojaron de su talento musical⁵⁷⁴.

«Támiris, notable por su hermosura y por su destreza con la cítara, rivalizó con las Musas en un certámen lírico, conviniendo que si triunfaba podría yacer con todas, pero si era vencido le quitarían lo que ellas quisieran; al resultar ganadoras las Musas, lo privaron de la vista y del arte musical»⁵⁷⁵.

Rendido, Támiris se despoja de su lira lanzándola al río Balira (cuyas palabras vienen a significar *lanzar y lira*), en el Peloponeso⁵⁷⁶.

El castigo del poeta, es consecuencia de la altanería y atrevimiento, lo que ha ocasionado la ira de las diosas que lo ciegan. También aparece de un modo indirecto, el castigo sexual, por la intención que manifiesta de yacer con ellas, en caso de resultar vencedor.

⁵⁷¹ Hemos de diferenciar a este Reco de otro personaje de igual nombre, que es un centauro gigante, procedente de la Tierra y el Tártaro o infierno. HIGINIO, *Op. cit.*, pról. 4.

⁵⁷² Por Grimal sabemos que las Hamadriades « (...) son una categoría de ninfas de los árboles. Nacen con el árbol que protegen y comparten su destino ». Revilla distingue a una clase de ninfas de los árboles, « acaso manifestación de los espíritus de éstos », refiriéndose en algunas leyendas a « (...) su posible muerte cuando sobreviene la del árbol correspondiente o bien su traslado a otro árbol (...) se las relaciona con contenidos amorosos: a veces cautivan a los hombres mortales (...) ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 222 b; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 271.

⁵⁷³ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 466 a y b.

⁵⁷⁴ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 490 b.

⁵⁷⁵ APOLODORO, *Op. cit.*, I, 3, 3.

⁵⁷⁶ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 490 b.

En la *fig. 45*, podemos observar a Támiris, que acaba de perder tanto su visión como la habilidad musical: el único ojo que podemos ver en la figura de perfil, está cerrado. La figura es la imagen de la derrota: sus manos abiertas y extendidas han dejado caer la lira, su cabeza cae hacia un lado. A la izquierda de Támiris, su madre, quien se lleva las manos a la cabeza ante la desgracia de su hijo. A su derecha, una ninfa de expresión enfadada sostiene una lira. La ceguera, unida a la pérdida de la habilidad musical, se manifiesta abiertamente como una tragedia. El personaje ciego es la figura principal hacia el que las dos mujeres, con desiguales sentimientos, se inclinan.



Fig. 45.- *El castigo de Támiris.* Hydria ática. Oxford. Ashmolean Museum. Hacia 430 a. J. C.

Carpenter recoge de Pausanias sobre este hecho que:

« (...) Támiris está humillado, sentado con la mirada perdida, el cabello y la barba largos, a los pies su lira rota (...) Por descontado, cuando se celebró dicho enfrentamiento perdió y su castigo consistió en la ceguera y la pérdida de sus habilidades musicales. Pausanias comenta (IV, 33, 7) que, a su modo de entender, Támiris perdió la vista por culpa de una enfermedad y abandonó su actividad artística como consecuencia del estado de nerviosismo que la dolencia le provocó »⁵⁷⁷.

Otras representaciones de Támiris, aparecen a partir de mediados del siglo V a. J. C., en casi una docena de vasos áticos. En ellos suele aparecer « tocando una lira o una cítara con Musas alrededor », no centrándose en el tema del castigo que hemos visto en la *fig. 45*⁵⁷⁸.

TIRESIAS

Tiresias es el adivino más conocido en Tebas. Es hijo de Everes y de la ninfa Cariclo. Existen dos versiones, en las cuales, es castigado con la ceguera por las diosas. La compensación que se le otorga a cambio, es la gracia de la profecía. La más famosa de las versiones, cuenta que Zeus y Hera, no llegaban a un acuerdo de quién disfrutaba más de los placeres del amor, si el hombre, o la mujer. Pidieron consejo a Tiresias, quien había experimentado los dos sexos. Éste reconoció que el placer de la mujer superaba al del hombre y Hera lo cegó por desvelar el secreto. Zeus le compensa con el don de la adivinación, y una longevidad equivalente a siete vidas⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Barasch dirá que: « En las dos versiones de la historia, el conocimiento sobrenatural de Tiresias es inseparable de su ceguera. Paga su don profético con la vista ». Cuenta la tradición que, en cierta

Ovidio relata la ceguera de Tiresias del siguiente modo:

« (...) se dice que la Saturnia se enfadó más de lo justo y en proporción inversa al motivo y condenó a una noche eterna los ojos de su juez. Pero el padre todopoderoso (pues no está permitido a ningún dios invalidar las acciones de otro dios) en compensación a la vista de la que había sido privado le concedió conocer el futuro y suavizó el castigo con tal honor »⁵⁸⁰.

Según otra versión, Tiresias quedó ciego tras haber visto por accidente, desnuda a la diosa Palas Atenea, bañándose en una fuente. La madre de Tiresias, Cariclo, suplicó ante la diosa, quien no le restituyó la vista al hijo, pues « todo mortal que veía a un inmortal contra la voluntad de éste, debía perder la vista »; pero le otorgó un bastón de cornejo, que facilitaría sus pasos, igual que si éste tuviese visión, y purificó sus oídos, dándoles el don de la profecía. Prometió también que, después de muerto, cuando fuera al Hades, seguiría conservando entre sus facultades, el don de profetizar⁵⁸¹.



Fig. 46.- Tiresias. Dibujo de una crátera perdida. (Detalle). (s. I.) (s. f.).

En la representación de Tiresias de la *fig. 46*, se le muestra como un anciano vestido con gran dignidad, que lleva en su cabeza, tocada por un velo, una corona de laurel. En su mano derecha, un báculo, que finaliza en un pequeño templo. Un niño con similares atributos lo toma del brazo izquierdo, sirviéndole de guía, y confiriéndole la potestad de los dioses en la tierra. La ceguera no aparece reflejada de modo directo a través de los ojos, que no presentan deformación alguna, sino « por los atributos del ciego, el báculo y el lazarillo ». Como personaje que tiene una visión interior, « el ciego Tiresias veía », viene a simbolizar la verdad, a ser un « enviado del espíritu » divino⁵⁸².

ocasión y siendo joven, halló a dos serpientes en cópula y al tratar de separarlas quedó transfigurado en mujer. Siete años más tarde, vería de nuevo la misma escena, y tratando de separarlas recobró su sexo anterior. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 48; y véase GRIMAL, P. *Op. cit.*, pp. 87 a, 175 b, 238 b y 518 b.

⁵⁸⁰ OVIDIO.- 2001 (4ª edición), *Metamorfosis*. (Traducción: Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, Nº 228, Madrid, III, 330 y ss.

⁵⁸¹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 518 a y b; y 87 a. Apolodoro recoge las dos versiones: « Unos dicen que lo cegaron los dioses por haber revelado a los hombres sus secretos; pero según Ferécides lo cegó Atenea (...) ». Higinio, narra la disputa entre los dos dioses Hera y Zeus, llamados con sus nombres romanos de Júpiter y Juno. La diosa no ciega a Tiresias con la mirada, sino con su mano: « Como hubiese dictaminado a favor de Júpiter, Juno, irritada, lo cegó con su mano de un revés. Ante esto, Júpiter hizo que viviera siete generaciones y sobresaliese entre los demás adivinos mortales ». [Nótese que la ceguera aparece como una « muerte » de la visión, que conlleva a cambio una mayor vida]. APOLODORO, *Op. cit.*, III, 6, 6; e HIGINIO, *Op. cit.*, LXXV, 3. Véase Fineo, en pp. 244-245.

⁵⁸² Los simbolismos de los atributos, que lleva Tiresias, vendrían a significar lo siguiente: el velo es « (...) como una disimulación de las cosas secretas; el desvelo es una revelación, un conocimiento (...) ». La corona, tanto en Grecia como en Roma, « es signo de consagración a los dioses ». Del laurel se dice que: « En Grecia, antes de profetizar, la Pitia y los adivinos mascaban o quemaban laurel que, consagrado a Apolo, poseía cualidades adivinatorias. Aquellos que habían obtenido de la Pitia una respuesta favorable volvían a casa con una corona de laurel sobre la cabeza ». El báculo es símbolo « de una autoridad de origen celeste ». El pequeño templo que lo remata en la figura de Tiresias, viene a ser un « reflejo del

En la imagen de la *fig. 47*, Ulises, está sentado sobre un montículo, teniendo a sus pies, la cabeza del anciano Tiresias, que emerge del suelo. Sabemos que Tiresias es ciego y se encuentra en el Hades. La cabeza del adivino muestra un ojo, cuya ceguera no es muy clara. Pero sí distinguimos la gran diferencia que existe, respecto a los ojos de los otros personajes, comparados con los de Tiresias. Podemos deducir así que, ese ojo oscuro que parece hundido, está ciego. Ulises se encuentra a su vez, flanqueado por quienes se considera, puedan ser sus amigos, Perímedes y Euríloco⁵⁸³.



Fig. 47.- Tiresias y Ulises. Crátera Lucana. París. Bibliothèque Nationale. Hacia 370 a. J. C.

Que la ceguera es considerada un castigo divino, procedente de las creencias del mundo antiguo, ya fue visto en Tobías y será un concepto que acoge esta incipiente religión. Este nuevo cristianismo, hereda una serie de creencias sobre las causas de la ceguera, así como acerca de las posturas o actitudes hacia estos ciegos. Ya entre los primitivos cristianos, era algo usual creer que la ceguera, venía a ser consecuencia

mundo divino », donde se considera que significa « el lugar reservado a los dioses, el recinto sagrado que rodea a un santuario y que es un lugar intocable ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 169, 348, 630, 984-985 y 1053. Véanse BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 49 y 59; y DIEL, P., *Op. cit.*, p. 154.

⁵⁸³ En esta imagen se representa la escena donde Ulises, rey de Ítaca, acude al país de los cimerios, pueblo mítico donde no hay sol, e invoca a los muertos, para consultar así, al adivino Tiresias, sobre un determinado asunto. El adivino Tiresias profetiza desde el Hades una vez muerto, siendo éste un don el cual, según hemos visto, le fue concedido por Zeus al quedar ciego. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 104 a y 528 b.

Según AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 336; existen pocas representaciones de Tiresias. De la Antigüedad se citan principalmente, dos obras:

Del siglo IV a. J. C.: Una crátera lucana de un pintor de Dolón, del Gabinete de medallas.

Del siglo I o II d. J. C.: Un relieve de mármol. París. Musée du Louvre.

Existe también, un relieve romano de la misma escena con Ulises, pero Tiresias está sentado enfrente de éste, con los atributos de un manto y un bastón.

GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 267-268, mencionan otra imagen de Tiresias en espejo etrusco del siglo V a. J. C.: *Tiresias se deja guiar por el dios Hermes* (Tiresias camina ayudado por Hermes, tiene los ojos cerrados y un largo bastón que apoya en su axila). Vaticano. Museo.

En el siglo XVII: CARPIONI, Giulio, pinta en trece ocasiones a Tiresias, en el episodio en que profetiza ante Narciso*. Algunas de las obras se encuentran en Besançon, Musée des Beaux-Arts y en Viena, Kunsthistorisches Museum.

* Su leyenda aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio: « Narciso es hijo del dios del Céfito y de la ninfa Liriope. Al nacer, sus padres le consultaron al adivino Tiresias, el cual les respondió que el niño « viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 370 a.

del castigo por un pecado, como veremos a continuación, en Elimas. En otras, aparece cierto vínculo con una culpa⁵⁸⁴.

La ceguera como un castigo divino, la encontramos en los Hechos de los Apóstoles con el mago Elimas y en los sodomitas en el Génesis. En ambos casos, la ceguera no es irreversible, suponiendo un castigo temporal, que facilita la creencia de los espectadores, en el poder del Dios Yahvé.

ELIMAS EL MAGO

Dos personajes bíblicos, Saulo y Bernabé fueron elegidos por el Espíritu Santo, para predicar la nueva fe en las sinagogas judías, cuando un hombre judío, conocido como Elimas (que viene a significar *mag*o y al que la Biblia califica, de « pseudoprofeta »), intenta evitar que el procónsul de Chipre, Pedro Saulo, alcanzase la fe gracias a Saulo y Bernabé, quienes habían sido llamados por el procónsul para predicar⁵⁸⁵. Será entonces cuando Dios intercede, a través de Saulo, dejando ciego al mago de un modo temporal y, de manera simbólica, a través de su mano⁵⁸⁶. Saulo, también llamado Pablo, dijo al mago:



Fig. 48.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *El castigo de Elimas*. Londres. Victoria and Albert Museum. 1514-1515.

« Oh lleno de todo engaño y toda maldad, hijo del diablo, enemigo de toda justicia, ¿no cesarás de hacer tortuosos los caminos rectos del Señor?. Pues ahora la mano del Señor está sobre ti; te vas a quedar ciego sin ver el sol por cierto tiempo. Y en el mismo instante cayó sobre él la oscuridad y las tinieblas, y, dando vueltas, buscaba quien le llevara de la mano ». Entonces el procónsul, viendo lo que había sucedido, creyó, lleno de admiración por la doctrina del Señor »⁵⁸⁷.

La imagen de la *fig. 48* muestra el momento en que Elimas ciego busca un guía en derredor, mientras los demás admirados lo señalan, quedando convertidos ante el milagroso hecho.

⁵⁸⁴ Barasch recoge, en este vínculo de la ceguera con la culpa, también a « estados emocionales consistentes en pecados y vicios ». Así Barasch nos dirá que: « Por ejemplo, san Ambrosio, obispo de Milán del siglo IV, entiende la ceguera como una manifestación de una pasión. Otro padre de la Iglesia primitiva, Jerónimo, identifica la ceguera con *arrogantia* (...) otro padre de la Iglesia Latina, Arnobio, relacionó la ceguera con la locura (*furor*) (...) en una versión cristiana del concepto griego de *atē* (...) Agustín habló de la “ ceguera ” como un sinónimo más o menos metafórico del *furor* y la *dementia* ». BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 70.

⁵⁸⁵ Saulo es el nombre hebreo, también será conocido con su nombre romano, Pablo. Bernabé fue uno de los doce discípulos de Jesús, siendo el que manifestó ante éstos, la conversión de Saulo al cristianismo.

⁵⁸⁶ Ver Hech. (13, 1-12); cfr. además, que tanto Montoro como Barasch recogen este castigo divino consecuencia del pecado, efectuado a través del « obstáculo a la difusión del Evangelio en aquellas tierras ». MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 82; y BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁸⁷ Hech. (13, 10-12).

ELISEO

Discípulo y compañero de la tarea de su maestro, el profeta Elías, consiguió de Yahvé, que éste cegara temporalmente a los sirios, que lo tenían rodeado⁵⁸⁸.

« Y cuando los arameos bajaban contra él, Eliseo oró a Yahvé de esta manera: “ Hiere, te lo suplico, a esta gente de ceguera ”. Y Yahvé los hirió de ceguera conforme a la oración de Eliseo »⁵⁸⁹.

Entonces guió al ejército de ciegos, hasta el rey de Israel, ante quien los devolvió la vista, mediante otra oración a Yahvé y, pidió al rey, que no los matase, sino que fueran invitados a un banquete. Puestos luego en libertad, volvieron a su rey Aram y no volvieron a invadir Israel.

« Y los condujo a Samaría. Y cuando hubieron llegado a Samaría, dijo Eliseo: “ Yahvé, ábreles los ojos, para que vean ”. Abrióles Yahvé los ojos, y vieron que estaban en medio de Samaría »⁵⁹⁰.

Esta ceguera temporal reversible, supone un modo de librar al personaje, que actúa conforme la ley de Dios, del peligro; cegando para ello al enemigo⁵⁹¹.

SODOMITAS

La Biblia nos narra en el Génesis, antes de la destrucción de Sodoma, cómo Lot acoge en su casa a dos ángeles que venían a castigar la ciudad. Al llegar la noche, la casa de Lot es rodeada por la totalidad de hombres del pueblo, de todas las edades, que querían yacer con los forasteros, y a los que la Biblia distingue como sodomitas. Lot les ofrece a sus dos hijas vírgenes, para proteger a sus huéspedes, pero el pueblo no acepta e intentan forzar la puerta, que Lot había cerrado tras de sí. Los ángeles salvarán a su anfitrión, haciéndolo entrar en casa y cegarán al pueblo, que ya no será capaz de encontrar la puerta que pretendían derribar⁵⁹².

« Escuchad: yo tengo dos hijas que no han conocido varón; os las voy a sacar fuera y haced de ellas como os parezca, mas no hagáis nada a estos hombres (...) ». Pero ellos le respondieron: “ ¡Quítate de ahí! ”, y se decían: “ Vino éste aquí como extranjero y quiere erigirse en juez; haremos contigo peor que con ellos ”. Le empujaron violentamente y se disponían a romper la puerta. Mas los dos hombres sacaron su brazo, metieron a Lot con ellos en casa, cerrando la puerta, e hirieron de ceguera a los hombres que estaban

⁵⁸⁸ Pues los sirios dirigidos por su rey Aram, estaban en guerra con Israel, y en una emboscada que tendieron a este rey, Eliseo lo previno; los sirios fueron entonces, a la búsqueda del profeta. II Re. (6, 8-17).

⁵⁸⁹ II Re. (6, 18).

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁹² Ver Gé. (19, 1-14) y nota 19, comentarios a la Biblia al v. 8 de la citada traducción de Lamadrid. La historia de Lot, a partir de la destrucción de Gomorra, y tras el episodio de los sodomitas, es comparada con la de Noé, siendo ambos salvados por Dios junto a sus familias, y destruidas sus ciudades, una con agua y la otra con fuego. La Biblia explica la costumbre, que mencionará también Réau, del ofrecimiento de Lot acorde con las costumbres de la época para los hebreos, que consideraban la hospitalidad como algo sagrado e infravaloraban a la mujer. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 143-144.

delante de la puerta, desde el más joven hasta el más anciano, de modo que se esforzaron en vano y no encontraron la puerta »⁵⁹³.

Barasch menciona esta ceguera como un « deslumbramiento temporal », para evitar que los sodomitas realizasen sus propósitos. La Biblia no menciona esta temporalidad, pero quizá no tenga relevancia, puesto que serán destruidos en el castigo que les envía Dios, quien arrasa con una lluvia de azufre, a la ciudad, perdida por sus pecados.

5.2.7. Ceguera infligida

Se entiende por ceguera infligida a aquel castigo que no es propiciado por los dioses - en el caso de los mitos griegos -, o por Dios, desde la Biblia; sino por otros personajes mortales y cercanos al cegado, y a los cuales éste último habría ofendido, encontrándose una mayor variedad de causas para esta ceguera; aunque alguno de los personajes, cuando descubre una culpa a la que antes era ajeno, se llega a cegar él mismo, como sea el caso de Edipo. En todas estas ocasiones, veremos que la ceguera viene a ser el modo punitivo elegido.

EDIPO

Edipo protagoniza una de las leyendas más conocidas del mundo griego. Su padre es Layo, rey de Tebas, y su madre, dependiendo de las versiones, sería Epicaste o Yocasta. Un oráculo les había vaticinado que, si Layo tenía un hijo, sería no sólo el causante de la muerte de su padre, sino que traería además, grandes desgracias que destruirían su casa. Layo, haciendo caso omiso del oráculo, engendró un hijo, Edipo, que después abandonó. El niño es recogido y criado por el rey de Corinto, Pólipo. Según ciertas versiones, cuando Edipo descubre que no es hijo del rey, marcha a Delfos a consultar el oráculo; según otras, buscaba solamente unos caballos robados, el hecho es que por el camino encuentra a Layo, a quien asesina, por no cederle el paso. Cuando llega a Tebas, resuelve el enigma de la Esfinge, librando a los tebanos del monstruo. En agradecimiento, es nombrado rey y esposado con la viuda de Layo, su madre. Pero ante una peste que asola la ciudad, termina consultando a Tiresias, para saber quién es el culpable. Tras indagar un poco, termina averiguando, cuál es su verdadero origen: descubriendo que ha matado a su padre y tenido relaciones con su madre. Yocasta se suicida y Edipo se ciega a sí mismo⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Gé. (19, 8-11).

⁵⁹⁴ Diel menciona que, en esta escena, « la vanidad de Edipo aparece en primer plano », en un camino en que « el rey aparece ante Edipo como si fuera “ cualquiera ” », no siendo tolerado cederle el paso y acabando con su vida. Este autor recoge que: « (...) el adivino Tiresias, representando a la verdad (...) inculpa públicamente a Edipo y le acusa de desconocer sus fechorías, obligándolo a asumirlas con el fin de que el país sea purificado y liberado de su plaga ». DIEL, P., *Op. cit.*, pp. 147 y 154. Ver GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 146 b y ss.; y cfr. además con Higinio, que resume del siguiente modo cómo se ciega a Edipo (HIGINIO, *Op. cit.*, LXVII, 8): « (...) se da cuenta de cuántos crímenes abominables había cometido, arrancó los broches del vestido de su madre y se quitó la vista. Entregó el reino a sus hijos y huyó de Tebas con su hija Antígona como guía ». Apolodoro narra: « Más tarde, al descubrirse el secreto, Yocasta se ahorcó; Edipo se arrancó los ojos y, desterrado de Tebas, maldijo a

Diel, en cuanto al significado del acto de cegarse, dice que:

« Ese gesto, expresión de su desesperación elevada al paroxismo, es al mismo tiempo el símbolo del rechazo definitivo de la mirada. La observación interior ofusca. La culpa es reprimida en lugar de ser sublimada. El remordimiento pánico no ha podido ser arrepentimiento saludable. El ofuscamiento vanidoso es completo, la luz interior se extingue, el espíritu muere ».

Se habla así de:

« (...) una ceguera afectiva del espíritu. Tal ceguera no consiste solamente en la incesante culpa de sí y acusación del otro, sino también en la completa incapacidad de darse cuenta de la propia falta, de esa actitud disculpadora y acusadora a la vez. Así es como cada uno tiene tendencia a caer en la *indignación*, exaltando de este modo y sentimentalmente su sufrimiento »⁵⁹⁵.

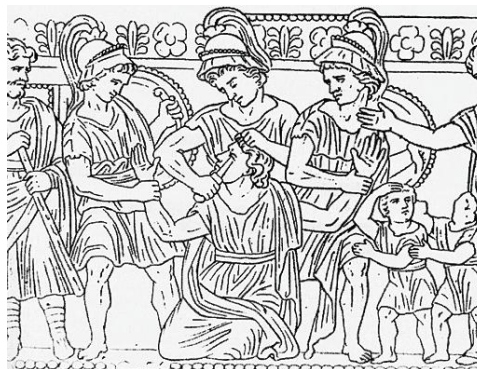


Fig. 49.- *Edipo cegado*. Urna etrusca. Volterra. Florencia. (s. f.).

El simbolismo de los « ojos arrancados », viene a significar:

« (...) el remordimiento estéril y el ofuscamiento represor, el símbolo de los ojos arrancados es también apropiado para señalar la significación opuesta: el despertar del remordimiento saludable y la lucidez introspectiva. En esa acepción, Edipo se arranca los ojos por el remordimiento sublime de haberse abandonado a sí mismo, de haber matado el espíritu y desposado a la tierra de la cual sólo vio el aspecto seductor. Se ofusca para arrancarse del mundo y sus seducciones, para entrar perfectamente en sí mismo, con el fin de encontrar su reconciliación con el espíritu traicionado »⁵⁹⁶.

La representación de Edipo en la *fig. 49*, pertenece a una tragedia de Eurípides desaparecida - siendo la versión ya comentada, perteneciente a Sófocles -, en la cual, Edipo, es vencido por unos enemigos que lo ciegan. Más que la representación de la ceguera, vemos el acto de cegar. Edipo, en el centro de la composición, permanece de rodillas frente a nosotros, sus brazos extendidos son asegurados de las muñecas, por dos soldados, que a ambos lados lo flanquean. Un tercero, detrás de él, agarra con una mano el cabello de Edipo, levantándole la cabeza. Con la otra, sostiene una espada que está atravesando uno de los ojos del personaje indefenso, ya ciego⁵⁹⁷.

La imagen de la *fig. 50*, pertenece a una obra de teatro de la Antigüedad tardía, donde el actor, que representa a Edipo ciego, se

sus hijos que presenciaban su expulsión sin defenderlo. Con Antígona llegó a Colono (...) ». APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5, 7.

⁵⁹⁵ DIEL, P., *Op. cit.*, pp. 30 y 154.

⁵⁹⁶ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 155-156. Diel alude a la versión de Apolodoro III, 5, 7, ya mencionada.

⁵⁹⁷ « En sentido estricto dichas escenas no representan personajes ciegos sino el dramático y violento acto de dejarlos ciegos ». Barasch señala que este gesto y el movimiento « que conducen a los ojos que la víctima » también tendrán lugar, y de modo muy similar, en las escenas de curaciones de ciegos del mundo paleocristiano. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 56 y 58.

sostiene agarrándose a los hombros de dos niños que lo conducen. Detrás, otros dos personajes parecen acompañar la escena, pudiendo ser las hijas de Edipo.

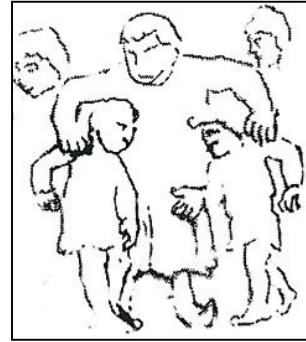


Fig. 50.- *Edipo ciego.*

Dibujo de una talla de marfil (realizado por Barasch, M.). Hacia 500 a. J. C. San Petersburgo. The State Hermitage Museum.

Edipo ciego, se nos aparece desválido ayudado por dos lazarillos, existiendo gran diferencia con la magnificencia de la *fig. 46* de Tiresias, cuyo lazarillo, no se revela tan indispensable, y resultando más bien, un acompañante. El dibujo, realizado por Barasch, no recoge los ojos de Edipo, pero podemos decir que la ceguera se manifiesta en todo su desvalimiento y de un modo dramático: el personaje necesita toda la ayuda posible para valerse por sí mismo. Encontramos así, que existe una gran diferencia en los modos de representar al ciego con su lazarillo, de los cuales, en algunos no se representa la ceguera, y el personaje mantiene cierto halo numinoso, o por el contrario, manifiestan indefensión⁵⁹⁸.

En la *fig. 51*, vemos a un Edipo anciano y encorvado, de ojos cerrados, ciego. Sus manos se extienden tanteando el espacio a su frente, gesto que será común en muchas de las representaciones artísticas, existentes sobre ciegos. Este fragmento, en concreto, proviene de una ilustración de una obra de Eurípides, conocida como *Las fenicias*. Sabemos, por la narración de Barasch, que en una de las manos sostiene un báculo. Pertenece a la escena de la tragedia, donde Edipo, es conducido a reconocer por el tacto, a sus hijos asesinados.



Fig. 51.- *Edipo.* Fragmento de marfil, de una copa homérica. Londres. (s. f.).

Existe también otra obra, parecida a la anterior, que representa a Edipo en ese gesto de tanteo, la cual se encuentra, también, en Londres⁵⁹⁹.

La *fig. 52* ilustra la marcha de Edipo ciego, cuando huye de Tebas hacia Colono, con su hija Antígona, hacia el santuario de las Euménides. Vuelve a quedar reflejado este gesto de las manos en el anciano, que se encorva hacia delante, palpando de un modo conmovedor. La hija es una niña, que lo conduce a través de un paraje desolado; y la Esfinge, que antes de entrar en Tebas, destruyera, se erige ahora sobre lo alto de un montículo, acentuando la situación trágica del personaje, que morirá poco después.

⁵⁹⁸ *Id.*, *Op. cit.*, p. 61. También Aghion, Barbillon y Lissarrague mencionarán de esta obra (*fig. 50*) que sitúan a principios del siglo VI a J. C. Se afirma que las figuras que aparecen detrás, son sus hijas. Ver AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 133.

⁵⁹⁹ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 61-62.



Fig. 52.- LÉVY, Henry Léopold. *Edipo se exilia a Tebas*. París. Musée d'Orsay. Siglo XIX.

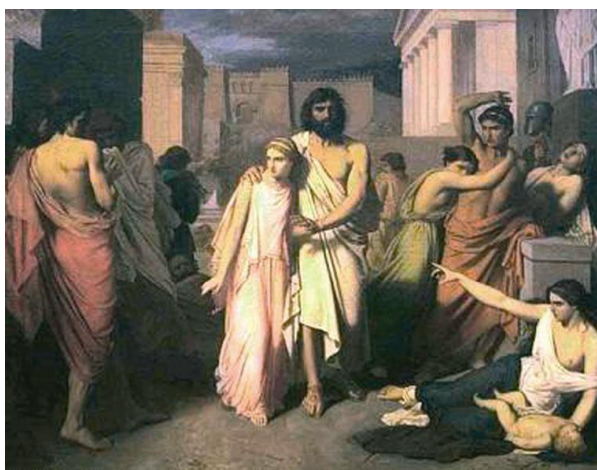


Fig 53.- TALIBERT, Charles François. *Edipo y Antígona*. Marsella. Musée des Beaux-Arts. Siglo XIX.

Edipo estaría, de forma simbólica, atormentado por la culpa, no pudiendo sanar sino « a través de la ceguera para con las seducciones », lo cual mitiga, en cierto modo, su falta. Escapa así de lo que le atormenta, representado en las Erinias; hacia aquello que le supone un reposo liberador: las Euménides⁶⁰⁰.

Talibert, retrata a un Edipo ciego, saliendo expulsado de Tebas (*fig. 53*). La ceguera queda reflejada de nuevo, en la mano que Edipo extiende a su paso, y en su hija Antígona, que le sirve de lazarillo. Ésta mira a uno de los tebanos, que se aparta con temor ante la presencia de Edipo. Los personajes que encuentran a su paso, acusan y rechazan, al que fuera su rey, ahora caído en desgracia, además de ciego⁶⁰¹.

FINEO

Otro personaje llamado también Fineo, como los anteriores, es el hermano de Cefeo⁶⁰². Fineo tramó una conjuración, para evitar que Perseo se casara con su sobrina Andrómeda, pues estaba enamorado de

⁶⁰⁰ Según Diel: « Su destino no es producto del azar, sino consecuencia de su propia falta ». Para este autor las Euménides son: « (...) un aspecto del simbolismo de doble significación. Las Euménides son las erinias [divinidades violentas que habitan en los infiernos] pero bajo su aspecto benéfico (...) significan la culpa reprimida convertida en fuerza destructiva, en tormentoso remordimiento; las Euménides representan esa misma culpa pero confesada, sublimemente productiva, el arrepentimiento liberador ». Respecto a la Esfinge: « Como todo monstruo o plaga maldita, la Esfinge simboliza las consecuencias destructoras del reinado de un rey perverso », « la perversión o el deseo de dominio », pues son: « El monstruo, simbólicamente representado como una amenaza exterior, es en verdad el peligro que reside en la psique: *la imaginación exaltada en la alucinación del yo: la vanidad* (...) ». Es lo contrario de la lucidez: la ceguera frente a las propias faltas ». DIEL, P., *Op. cit.*, pp. 30, 146, 149, 154 y 156.

⁶⁰¹ Otra imagen sobre Edipo con su hija Antígona la encontramos en: Siglo XIX: HUGUES, Jean-Baptiste. Dos esculturas: *Edipo en Colona*. (Mármol. Antígona sentada junto a su padre, reclina la cabeza sobre el hombro de éste); y *Edipo y Antígona*. (Terracota, esbozo preparatorio de la obra anterior, con personajes en idéntica posición). Ambas en París. Musée d'Orsay.

⁶⁰² Ver pp. 244-245 y 264-265, que son un mismo Fineo, rey de Tracia, y que hemos de diferenciar del hermano de Cefeo, rey de Etiopía y padre de Andrómeda.

ella. Existen dos versiones sobre el desenlace de la historia: en una de ellas, habría muerto al serle mostrada por Cefeo, la cabeza de la Gorgona. En otra, Perseo no lo habría matado, sino dejado ciego. La ceguera, sería equiparable a la muerte como castigo, para Fineo, culpable de intentar perjudicar a Perseo⁶⁰³.

LEUCO

Leuco es hijo del cretense Talos y criado por Idomeneo, rey de Creta, quien le dejó su reino cuando marchó a la guerra, prometiéndole la mano de su hija, Clisitera. Tras la partida del rey, Leuco se une a la causa de Nauplio⁶⁰⁴, convirtiéndose en amante de la esposa del ausente, Meda, a quien no tardará en dar muerte junto a todos sus hijos, usurpando el trono. De cuando Idomeneo regresa, existen dos versiones: en una ciega a Leuco y recupera su trono, en otra, el rey es desterrado. Leuco es cegado por un delito sexual que paga con su vista. Puede decirse que, a menudo, los mortales actúan como dioses, aplicando castigos que son propios de éstos⁶⁰⁵.

MELANIPA

Melanipa es la protagonista de dos tragedias de Eurípides. Es hija de Eolo, o según Higino, de Desmontes. Concibe dos niños gemelos de Posidón: Eolo y Beoto. Su padre, Eolo, la ciega y encierra en un calabozo, abandonando a los gemelos en el bosque. Los niños serán recogidos por unos pastores y más tarde criados por el rey de Icaria (según Higino, Italia) y por su esposa Teano; quien no podía concebir hijos y se los pidió a los pastores, haciéndolos pasar por suyos ante el rey. Pero más tarde, concebiría otros gemelos, los cuales, ante los celos de la madre, se batirían con los hijos de Melanipa. Gracias a la ayuda de Posidón, su padre, Eolo y Beoto derrotan a los hijos de Teano y les dan muerte, descubriendo que el dios Posidón y Melanipa son sus verdaderos padres. Los gemelos acuden en busca de su madre, que sigue en el calabozo, y a quien Posidón restituye la vista⁶⁰⁶.

Higino recoge la pérdida de la visión de Melanipa:

« (...) Cuando Desmontes se enteró, cegó a Melanipe, la encerró en una fortaleza y ordenó que se le diera poco alimento y bebida y arrojar a los niños a las fieras (...) ».

⁶⁰³ Chevalier y Gheerbrant mencionan : « Quien ve la cabeza de Medusa, queda petrificado ». Pues ella refleja « la imagen de una culpabilidad personal ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 535-536; y véase GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 94 a y 203 a.

⁶⁰⁴ Héroe viajero y navegante, al que los reyes recurren cuando destierran a algunos de sus parientes, que suponen una deshonra para la familia. En la guerra de Troya, el hijo de Nauplio muere, y éste venga su muerte, incitando a que las esposas de los reyes les engañen con amantes. *Id.*, *Op. cit.*, p. 371 a.

⁶⁰⁵ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 281 b, y 317 b-318 a.

⁶⁰⁶ Los gemelos, según las creencias, nacían a partir de la unión de un dios con un mortal, como sucede en la historia de Melanipa. Aquí, los hijos de Melanipa conforman una unidad, un « dualismo superado » que de manera benéfica, los enfrenta a unos gemelos que vendrían a ser su contrario, fuerzas destructoras que prosiguen la doblez y falsedad de la madre, Teano. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 526; y véase GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 160 b y 341 b.

Y su restitución por Posidón:

« (...) se presentaron ante Desmontes, lo mataron y liberaron de la cárcel a su madre, a quien Neptuno devolvió la vista. Sus hijos la llevaron a Icaria, junto al rey Metaponto y le hicieron ver la perfidia de Teano »⁶⁰⁷.

La ceguera de Melanipa llega a simbolizar el encubrimiento, que impide que ésta repare, en la trama urdida por Teano y por su padre, para evitar que la reina fuese repudiada al resultar estéril. La moralidad que maneja al mito, hace que la acción se vuelva contra los agresores, que resultan castigados. Poseidón, que no suele engendrar más que monstruos de sus relaciones con diosas o mortales - y que pudo ser la causa que motivara al padre a deshacerse de los niños -, pasaría de ser el dios perverso, a un dios benévolo que sana a Melanipa. La recuperación de su ceguera, coincide con el desvelamiento de todas las injusticias cometidas contra ella. La divinidad interviene para esclarecer la verdad y repartiendo la justicia⁶⁰⁸.

ORIÓN⁶⁰⁹

SANSÓN

Sansón es un gigante y héroe bíblico judío, que posee gran fuerza gracias a su cabello. Su historia aparece narrada en el Libro de los Jueces, en el que representa la lucha de los israelitas, apoyados por Yahvé, contra los filisteos⁶¹⁰. Sansón, no parece interesarse en la causa por la que combate su pueblo, luchando por ciertos resentimientos, motivados por la debilidad que siente por las mujeres, dentro de las que vienen a encontrarse algunas filisteas. Esta circunstancia, junto con la poca astucia de Sansón, es aprovechada por el pueblo, para reducirlo y cegarlo, cuando Sansón se enamora de la filisteo Dalila. La mujer tratará de averiguar el secreto de su fuerza, y Sansón logrará mentirle tres veces, evitando ser capturado, pero revelando finalmente, que ésta reside en sus cabellos, que no pueden ser cortados. Mientras duerme, Dalila corta su cabello, quedando Sansón indefenso, lo que es aprovechado por los filisteos para apresarle y arrancarle los ojos. Sansón es entonces encerrado, y obligado a dar vueltas en una rueda de molino, a la que lo encadenan para burlarse. En su prisión, el cabello le crece y va recuperando su antigua fuerza. Con motivo de una celebración filisteo en la que llevan a Sansón al templo para divertirse, el gigante pide ayuda a Yahvé para vengar su ceguera, y



Fig 54.- Sansón.
Aurillac. Iglesia de Saint-Géraud. (s. f.).

⁶⁰⁷ HIGINIO, *Op. cit.*, CLXXXVI, 2 y 9.

⁶⁰⁸ Chevalier y Gheerbrant recogen que, según Paul Diel, es un dios « que traicionaría todo esfuerzo de espiritualización » y el cual « preside la legalidad que gobierna la satisfacción perversa del deseo, la vulgarización, la perversidad ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 849.

⁶⁰⁹ Su ceguera es infligida por Enopión. Ver en *Ceguera curada*, p. 247.

⁶¹⁰ Ju. (13-16).

arrancando dos de las columnas que sostienen el templo, muere junto con todo el pueblo allí reunido⁶¹¹.

El momento de cegar a Sansón, tras haberle cortado el cabello, lo narra la Biblia en el Libro de los Jueces:

« Entonces lo apresaron los filisteos, le sacaron los ojos y lo llevaron a Gaza. Lo encadenaron con doble cadena de bronce y fue puesto a girar la muela en la prisión »⁶¹².

El gigante enemigo es cegado, en castigo por haber dado muerte a filisteos, pero al contrario que sus compañeros de leyendas grecorromanas, no muere por haberle sido arrancados los ojos. También se vale de un lazarillo para conducirse, pues pide al chico que lo lleva de la mano, que lo acerque a las columnas.

Se relaciona, a partir de su cegamiento, a Sansón con la figura de Cristo durante la *Pasión*, pues la traición de Dalila se equipara a la de Judas, y la tortura de arrancarle los ojos, a la Crucifixión. La humillación de Sansón una vez cegado, ha sido vista como una representación anticipada de la que sufrió Cristo, considerándose que « la victoria sobre los filisteos anuncia la Resurrección »⁶¹³.

Las imágenes representadas, en las *figs. 54 y 55*, muestran a un Sansón ciego, que destruye el templo arrancando las columnas. En ambas representaciones, el gigante aparece con una de las columnas levantada. En el relieve de la iglesia de Aurillac (*fig. 54*), ésta se sitúa sobre su cabeza; en la vidriera de Milán, es abrazada contra su pecho, mientras que el chico, que posiblemente lo ha conducido hasta las columnas y que está en un segundo plano, al fondo, contempla asombrado como tras la estructura arrancada, comienza a caer el techo. En ambas representaciones, Sansón está ciego: los ojos del relieve permanecen muy abiertos, recordando a dos volutas o espirales, en consonancia con la decoración esculpida de los ropajes; el Sansón de la vidriera parece tener unos ojos más cerrados, que pudieran indicar la ausencia de los mismos, aunque en la imagen no queda reflejado de manera evidente⁶¹⁴.



Fig. 55.- Vidriera realizada a partir de un dibujo de ARCIMBOLDI, Giuseppe. *Sansón abate el templo de los filisteos*. Milán. Catedral. Hacia 1550.

⁶¹¹ Revilla dice que su cabellera es « (...) el signo exterior de su consagración a Yahvé: con lo cual se expresa que aquella fuerza era un don de Yahvé, disfrutado por Sansón en cuanto consagrado a Él y para la defensa de su pueblo », aunque como se ha comentado, siguiendo a Réau, Sansón parece más luchar por rencores personales. Réau señala de Sansón que es un rudo gigante, dependiente de sus sentidos, que en este caso se deja engañar por las mujeres, que obtienen de éste lo que quieren. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 391; y véase RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 279; y cfr. Ju. (16, 4-31).

⁶¹² Ju. (16, 21).

⁶¹³ Dalila será comparada con Eva « que condujo a Adán a la perdición ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 289-290 y 293; y cfr. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 344-345.

⁶¹⁴ Según RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 280 y 293, otras representaciones de Sansón ciego arrancando las columnas del templo las vemos en:



Fig. 56.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Sanson cegado por los filisteos*. Francfort. Städelches Kunstinstitut. 1636.



Fig. 57.- CORINTH, Lovis. *Sansón ciego*. Berlín. Gëmaldegalerie. 1912.

Rembrandt representa el momento en que Dalila acaba de cortar los cabellos de Sansón, que aún tiene en la mano, mientras dos soldados lo sujetan y un tercero lo ciega (fig. 56). Un cuarto soldado apunta con su lanza y sin aproximarse, a la izquierda del gigante, mientras un quinto, no interviene, y observa sorprendido la actuación de sus compañeros⁶¹⁵.

Corinth pinta a Sansón ya apresado, ciego y encadenado, con un gran dramatismo (fig. 57). A su ceguera se le añade una venda que le cubre los ojos, todavía sangrantes, en un rostro de expresión iracunda. La mano derecha tantea el espacio vacío a su frente, en esta escena que podemos suponer momentos antes de derribar el templo.

Siglo XI: Bajorrelieve bizantino. (s. l.).

Siglo XII: Capitel. Autum. Catedral; Columna historiada de cripta. Suecia. Lund. Catedral; Bajorrelieve de cripta. Hungría. Catedral de Pécs; *Salterio de San Luis*. París. Bibliothèque Nationale; Mosaico de pavimento. Colonia. San Gerión.

Siglo XIV: *Salterio de la Reina Mary*. British Museum.

Siglo XV: BELLANO, Bartolomeo. Bajorrelieve de bronce; Padua. Basílica de San Antonio; *Miniatura del Boccaccio de Juan sin Miedo*. París. Bibliothèque de l'Arsenal; FOUQUET, Jean. *Miniatura del Boccaccio*. Munich.

Siglo XVI: Tapicería de Udenarda. (s. l.).

Siglo XVII: VOUET, Simon. Colgadura del Antiguo Testamento. Museo de los Gobelinos.

Siglo XIX: DECAMPS, Alexandre. Carbón y acuarela. (s. l.).

Representaciones de Sansón ciego, en prisión y encadenado, dando vueltas alrededor de la rueda de molino aparecen en:

Siglo XII: Estatuilla, perteneciente al trasero del convento. Biblioteca del convento de María Laach.

Siglo XV: SILOE, Gil. Estatua de alabastro, pertenece a la tumba de don Juan II. Burgos. Cartuja de Miraflores.

Siglo XVII: LESTOCART, Claude. Estatua de madera (realizada a partir de un dibujo de Laurent de la Hire). París. Iglesia de Saint Étienne du Mont.

⁶¹⁵ *Íd.*, Op. cit., vol. I, pp. 291-292; tenemos otras representaciones de Sansón cegado:

Siglo IX: *Homilías de Gregorio Nacianceno*. París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XII: Mosaico (pavimento). Colonia. Iglesia de San Gerión.

Siglo XVII: Frankfurt. Städel Museum.

SEDECÍAS

Sedecías o Sedequías, rey de Jerusalén, dudaba acerca de acoger las enseñanzas de Yahvé conocidas a través del profeta Jeremías, o seguir una política contraria a tales enseñanzas, como ya habían hecho sus antepasados. Cuando se decidió, fue para acoger las enseñanzas contrarias a Yahvé, rebelándose contra el rey de Babilonia, Nabucodonosor. Los babilonios, entonces, sitiaron la ciudad de Jerusalén, que tras cierto tiempo quedó sin provisiones. Sedecías junto a su ejército, escapó una noche, siendo capturado por los babilonios ya que los soldados con que partiera, abandonaron a su rey. El rey de Babilonia, ante el que fue conducido, degolló a sus hijos e hizo cegarse a Sedecías, quien hubo de sacarse los ojos, muriendo poco después⁶¹⁶.

« Hizo degollar a sus hijos delante de sus ojos; luego le hizo sacar los ojos a Sedecías mismo, lo ató con cadenas y lo condujo a Babilonia »⁶¹⁷.

El castigo le viene a Sedecías, por no seguir las pretensiones de Yahvé, siendo la ceguera a manos de sus enemigos y aliados del Dios.

5.2.8. Ceguera en la vejez

La ceguera en la vejez es vista como un proceso natural, en el que no se considera provenga de un castigo de Dios por algún pecado, siendo vivida con naturalidad por los personajes aquejados de la misma.

AJÍAS

La Biblia lo describe como: « El profeta que divide simbólicamente su capa en doce partes, profetizando la división del pueblo de Dios »⁶¹⁸. El pasaje donde encontramos al profeta aquejado de ceguera es cuando la mujer de Jeroboam, rey de Israel, acude a visitarlo procurando no ser reconocida, para consultarle por su hijo enfermo. En la Biblia se describe en Ajías, la rigidez de unos ojos ya marchitos y sin vista:

« Ajías no podía ver, porque sus ojos, por la vejez, se habían quedado yertos »⁶¹⁹.

Dios tampoco castiga a este profeta con la ceguera, pero pese a ello, y considerando que es una enfermedad que viene dada por el desgaste físico del cuerpo; pero, como ya dijera Tobías, cuando su hijo le devolvió la vista, la ceguera termina siendo considerada, como procedente de Dios⁶²⁰. Esto ya podemos observarlo cuando Yahvé habla con Moisés, a quien intenta convencer del poder de Dios, de quien proviene todo, pues

⁶¹⁶ Ver II Re. 24, notas de la traducción de Lamadrid acerca de los vv. 18 y 25; 24, 18-20; 25, 1-7.

⁶¹⁷ II Re. (25, 7).

⁶¹⁸ *La Santa Biblia, Índice bíblico-analítico* de la ya mencionada traducción de Lamadrid, p. 1473.

Los profetas son los « portavoces de Dios, que los llama en virtud de una elección misteriosa », los cuales transmiten la voluntad de Dios, mediante palabras y señales que provienen de Dios. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 324.

⁶¹⁹ I Re. (14, 1-4).

⁶²⁰ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 27.

éste se encontraba temeroso de acudir con el mensaje de Yahvé al rey de Egipto, pudiendo no ser creído por la simple palabra y al no presentar señales:

« Moisés dijo a Yahvé: “ Pero, Señor, yo no soy hombre de palabra fácil, ni en el pasado, ni desde que tú has hablado a tu siervo; más bien soy tardo en el hablar y torpe de lengua ”. Y Yahvé le dijo: “ ¿Quién ha dado al hombre la boca y quien hace al sordo y al mudo, al que ve y al ciego? ¿No soy acaso yo, Yahvé? ”»⁶²¹.

HELÍ

Es un personaje bíblico, que desempeña las labores de sacerdote, en el santuario de Silo⁶²². Tiene dos hijos, Ofnis y Fines que son sacerdotes como él, pero los cuales se dedican a apropiarse de parte de las ofrendas, que el pueblo hace a Yahvé, además de yacer con mujeres. Helí reprueba en sus hijos tales comportamientos y recibe una advertencia de Dios, anunciándole la muerte de su descendencia por apropiarse de los bienes del pueblo. En la vejez, Helí queda ciego, es entonces cuando por medio del que será el futuro profeta Samuel, que Yahvé vuelve a anunciarle que por no haber corregido la conducta de sus hijos, castigará su casa, de modo que ninguna ofrenda pueda expiar la culpa. La ceguera de Helí, al igual que sucediera con Isaac, comienza con un debilitamiento que lo impide ver:

« (...) sus ojos se habían debilitado y ya no podía ver »⁶²³.

Cuando se cumplen las profecías de Yahvé, sus hijos mueren en la lucha contra los filisteos, que atacan Israel y se llevan el arca de la alianza. Para entonces, la ceguera de Helí está establecida, pues cuando vienen a anunciarle la muerte de sus hijos es un anciano que espera temeroso e indefenso, preocupado por el arca de la alianza, que viene a significar que, todavía, tiene cierta protección de Yahvé⁶²⁴.

« Helí tenía ya noventa y ocho años, sus ojos se habían quedado rígidos y ya no podía ver »⁶²⁵.

Helí, pese a ser castigado por sus pecados y los de sus hijos, no es con la ceguera del modo que Dios le castiga. En el relato bíblico nos es presentado como un anciano rendido y cansado, que termina siendo permisivo con sus hijos, contribuyendo la ceguera a ser un atributo que se suma a este desvalimiento.

⁶²¹ Ex. (4, 11).

⁶²² En la actual Sietun, Israel.

⁶²³ I Sam. (1-3). Samuel, todavía un niño, vive con Helí en el santuario, al que fue consagrado por su madre al concederle Javhé el deseo de tener un hijo, ya que era una mujer estéril. I Sam. 1.

⁶²⁴ La Biblia menciona la preocupación del padre por el arca y no por los hijos, quizá porque en la ausencia de ésta sus hijos también se encontrasen desprotegidos, ya que según Revilla dicho arca viene a señalar una estrecha relación de Yahvé con el pueblo de Israel, implicando « su intervención muy directa en determinados aspectos ». Chevalier y Gheerbrant mencionan que: « El arca es dentro de la tradición bíblica y cristiana, uno de los símbolos más ricos (...) símbolo de la presencia de Dios en el pueblo de su elección; suerte de santuario móvil que garantiza la alianza de Dios y de su pueblo (...) ». I Sam. (4, 13). REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 45 y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 130.

⁶²⁵ I Sam. (4, 13).

ISAAC

Es el hijo de unos padres ancianos, Abraham y Sara, considerado el segundo de los patriarcas bíblicos. Siendo niño, estuvo a punto de ser sacrificado por su padre ante la voluntad de Dios. Su vida transcurre sin grandes acontecimientos, se casa con Rebeca y tiene a Esaú y a Jacob. En la vejez, de modo natural, irá perdiendo la vista hasta quedar ciego, siendo entonces engañado por su mujer, quien hace pasar a su hijo favorito, Jacob, por el primogénito, recibiendo la bendición de su padre, en lugar de su hermano Esaú⁶²⁶.



Fig. 58.- Isaac bendice a Jacob. MONTORO MARTÍNEZ, J. *Los ciegos en la historia*, vol. I. Hacia el siglo XII.

La ceguera aparece narrada en la Biblia:

« Había envejecido Isaac y se le habían debilitado los ojos hasta el punto de no ver »⁶²⁷.

El episodio más relevante de la vida de Isaac, del que existen numerosas representaciones, es el de la bendición, ya ciego y antes de morir, a su hijo Jacob⁶²⁸. Encontramos a un anciano moribundo e indefenso, que se deja engañar de un modo ingenuo por los sentidos del oído, tacto y olfato. Pues toca las pieles de los cabritos con las que se cubre Jacob, además de escuchar su voz, y de aspirar el aroma de las vestiduras de Esaú, puestas en Jacob. La ceguera lo lleva a identificar a sus hijos interrogando a quien entra en sus habitaciones:

« ¿Quién eres, hijo mío? », « ¿Eres tú de verdad, mi hijo Esaú? »⁶²⁹.

Pero en las representaciones únicamente se nos muestra cómo un anciano postrado, en lo que con frecuencia es un lecho, con un joven cercano al que puede poner las manos en la cabeza, en señal de bendición; y una mujer algo apartada, la cual no aparece en todas las ocasiones, que es Rebeca.

⁶²⁶ Según Revilla, la bendición era considerada de gran importancia, puesto que se otorgaba a la palabra la capacidad « (...) de realizar por sí misma aquello que expresa, según la mentalidad de muchos pueblos: en consecuencia, la bendición se considera suficiente para lograr los bienes que menciona ». Chevalier y Gheerbrant reconocen que: « La bendición significa una transferencia de fuerzas. Bendecir quiere decir en realidad santificar, hacer santo por la palabra, es decir, acercar a lo santo, que constituye la forma más elevada de energía cósmica ». Réau nos dice, que generalmente se ha creído que con esta bendición Jacob se garantizaba la herencia que le correspondía a su hermano, pero esto no sucedía así según las costumbres de la época de Isaac, pues el hijo menor es el que recibía la herencia, pero el narrador de esa escena del Génesis al haberse perdido esta práctica en el momento del relato, había creído conveniente idear ese engaño, para explicar que a Jacob le correspondía la herencia. Esta bendición vendría a simbolizar « la bendición invertida de los hijos de José por Jacob, la sustitución de la Antigua Alianza por la Nueva ». REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 72; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 186 y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 174-175.

⁶²⁷ Gé. (27, 1).

⁶²⁸ Según Réau: « Jacob, bendecido por su padre ciego es la prefiguración de Cristo bendecido por los profetas que no lo conocen ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 177.

⁶²⁹ Gé. (27, 18; 27, 24). Montoro compara la burla que sufre Isaac con la que padeciera Fineo, también de manos de su esposa, Idea. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 75.

La imagen de la *fig. 58*, representa a Esaú, ya cercano a la escena donde está teniendo lugar la bendición, donde Sara junto al hijo menor, se encuentra con Isaac. La ceguera del patriarca no se muestra visible. La bendición es efectuada mediante la imposición de la mano diestra sobre la cabeza del hijo.

Giotto pinta a un Isaac de ojos cerrados (*figs. 59 y 60*), ciego, débil y anciano, que requiere ayuda para incorporarse a bendecir a su hijo Jacob (*fig. 59*), pero que parece más enérgico cuando regresa Esaú, y no acepta de nuevo dar la bendición que acaba de llevarse su hermano (*fig. 60*). La figura del ciego es presentada de un modo digno, con nimbo al igual que los santos y ricas vestiduras, como le corresponde a un patriarca; lo que no resta se vea burlado por su ceguera, de la que se sirven para usurpar la bendición o transmisión de santidad: como vemos en la imagen de la bendición (*fig. 59*), donde Isaac ha transmitido su santidad y fuerza a Jacob, que ahora aparece nimbado, no pudiendo luego realizar enmienda como le suplica Esaú (*fig. 60*). Suponemos que la bendición se efectúa mediante un simple gesto de la mano, pues la zona presenta una laguna.

Rafael también retratará ambos episodios (*figs. 61 y 62*), en la bóveda de las Logias, donde Isaac vuelve a ser un anciano postrado en un suntuoso lecho, y cuya ceguera ha sido representada mediante unos ojos cerrados, y también dignamente, como hiciera Giotto. Durante la bendición a Esaú (*fig. 61*), aparecen varias mujeres que encubren el engaño, como también ocurriera en Giotto, quien



Fig. 59.- GIOTTO. *Jacob recibe la primogenitura de Isaac*. Asís. Basilica Superior de San Francisco. Hacia 1288.



Fig. 60.- GIOTTO. *Rechazo de Esaú por Isaac*. Asís. Basilica Superior de San Francisco. Hacia 1288.

representó a la esposa y a otra mujer. Cuando Esaú regresa (*fig. 62*), deja caer la caza ante la sorpresa de que su padre manifieste haber comido y ofrecido ya su bendición⁶³⁰.

Fetti pinta a un Isaac anciano y de ojos cerrados, bendiciendo a su hijo Jacob, en esta ocasión representado como un niño que se postra ante su padre, en el momento de la bendición (*fig. 63*).

Murillo representa esta bendición formando parte de un paisaje al que se abre el lecho del anciano padre, quien vuelve a manifestar nuevamente su ceguera mediante los ojos cerrados, realizando su bendición con un alzamiento de la mano (*fig. 64*). La madre, inclinada sobre un hijo ya adulto, respalda esta acción donde Murillo no olvida representar el engaño de las pieles de cabrito cubriendo el brazo que el joven extiende sobre la cama.

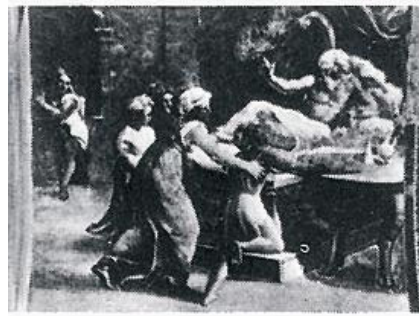


Fig. 61.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *Isaac bendice a Jacob*. Las Logias (bóveda, detalle). Vaticano. 1516-1519.



Fig. 62.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *Isaac y Esaú*. Las Logias (bóveda, detalle). Vaticano. 1516-1519.

Fig. 63.- FETTI, Domenico. (Atribución). *Isaac bendice a Jacob*. Gallerie dell' Accademia. Venecia. Siglo XVII.

⁶³⁰ Según RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 177; otras representaciones donde Isaac ciego es engañado, dando su bendición Jacob las podemos ver en:

Siglo IV: Mosaico. Roma. Santa Maria Maggiore.

Siglo XII: LANDSBERG, Herrada de. *Hortus deliciarum*. Estrasburgo. Antigua Biblioteca.

Siglo XIV: MAESTRO BERTRAN. Altar en piedra. Hamburgo. Museo.

Siglo XVI: Tapicería. Museo de Angers; CORNELISZ VAN OOSTSANEN, Jacob. Amsterdam. Colección Goudstikker.

Siglo XVII: GIORDANO, Luca. Viena. Galería Harrach; MURILLO, Bartolomé Esteban. San Petersburgo. The State Hermitage Museum; VICTORS, Jan. París. Musée du Louvre; FLINCK, Govert. Museo de Amsterdam; JOUVENET, Jean-Baptiste. Museo de Ruán.

Representaciones donde Isaac rechaza a Esaú, quien le pide la bendición:

Siglo XIII: CAVALLINI, Pietro. (Atribución). Asís. Basílica de San Francisco.

Siglo XVI: VAN ORLEY, Bernard. *Tapiz de la historia de Jacob*. Bruselas.

Siglo XVII: REMBRANDT, H. van Rijn. *Isaac niega su bendición a Esaú*. Grantham. Colección Earl Brownlow.

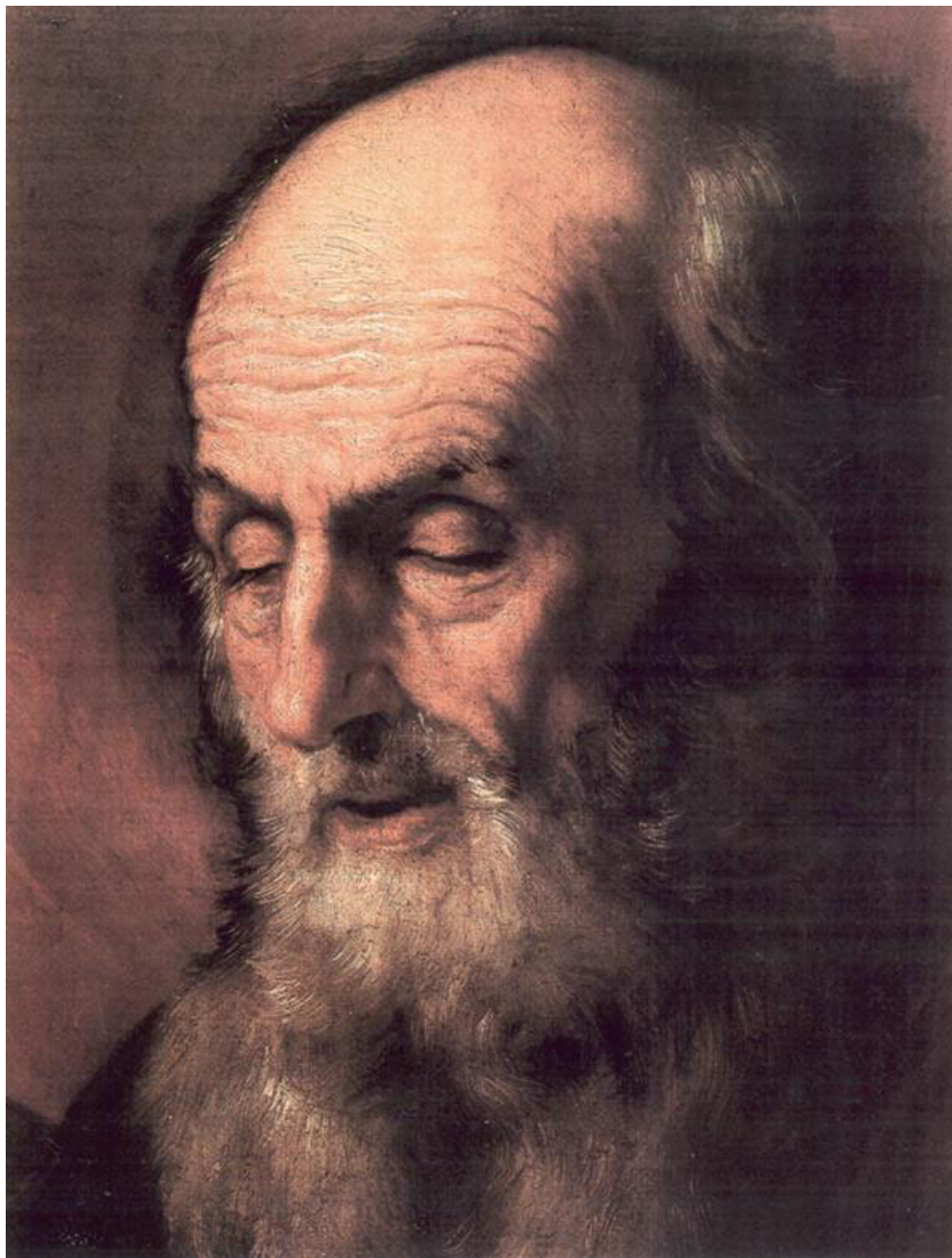
Fig. 64.- MURILLO, Bartolomé Esteban. *Isaac bendice a Jacob*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. 1665-1670.



Ribera, en una de sus obras de madurez, representa también a Isaac ciego de gran realismo (*lám. 1 y fig. 65*), cuyos párpados no caen únicamente sobre unos ojos que permanecen cerrados, sino que pequeñas irregularidades de unos ojos que no están del todo cerrados, nos muestran con gran naturalidad, a un personaje que carece de vista. Como en la *fig. 65*, volvemos a ver a Esaú al fondo y a través de una ventana, que viene de camino; mientras Sara apresura a Jacob, cuyo brazo envuelto en la piel de cabrito extiende a Isaac, a quien engañan mediante el tacto. Lejos se muestra aquí, la astucia que viéramos en los ciegos egipcios, quienes tenían en su oído y tacto, cualidades que los hacían resultar valiosos para determinados oficios evitando ser engañados; aquí el anciano, no parece haber desarrollado ninguno de los sentidos en los que sí repara la narración bíblica, como característicos de los ciegos, y de los que se valen para engañarlo.



Fig. 65.- RIBERA, José de, *El Españolito*. *Bendición de Jacob*. Madrid. Museo del Prado. 1637.



1.- RIBERA, José de, *El Españolito. Bendición de Jacob*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1637.

JACOB

Es el hijo de Isaac, al que vendió la progenitura su hermano Esaú por un plato de lentejas, y que, como ya hemos visto, usurpó la bendición de su padre Isaac, a su hermano. Jacob huirá de Esaú que amenaza con matarlo e irá junto a su tío Laban, haciéndose pastor y casándose con sus dos hijas, Lía y Raquel. Terminará regresando a su casa y durante el camino, tiene lugar el episodio de la lucha con el ángel, más tarde se reconcilia con Esaú. Su descendencia será numerosa dando lugar a las doce tribus de Israel. En la vejez pierde la vista como sucediera con su padre, Isaac, y antes de su muerte bendice a los hijos de su hijo José, Efraím y Manasés⁶³¹.



Fig. 66.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Jacob bendiciendo a los hijos de José*. Kassel. Gemäldegalerie. 1656.

La ceguera no es narrada de un modo contundente en la narración bíblica, desprendiéndose de ésta que presenta dificultades de la visión:

« Los ojos de Israel estaban tan achacosos por la vejez que apenas podían ver. José los hizo llegar hasta él, que los abrazó y

⁶³¹ En su regreso Jacob lucha con el ángel del Señor. Para Chevalier y Gheerbrant esta lucha viene a interpretarse de la siguiente manera: « Jacob se revela como digno soporte de la energía que debía suscitar el pueblo de Israel y todos los pueblos de la nueva alianza ». Réau encuentra en esta lucha, diversas interpretaciones, tanto mitológicas como cristianas. Desde la mitología está relacionada con el culto a los dioses fluviales. Para los cristianos, representa una lucha con Dios, que pone a prueba a los elegidos. Para San Jerónimo el ángel simbolizará al demonio en un enfrentamiento donde los buenos luchan contra el mal, o « de las Virtudes contra los Vicios »; en otras consideraciones se piensa que pudiera ser el arcángel Uriel. Una segunda interpretación cristiana es recogida por Réau de San Agustín, quien explica en esta lucha el enfrentamiento de la Iglesia con la Sinagoga, o de cristianos contra los judíos, tema que trataremos más adelante. La tercera interpretación cristiana y la más reconocida, es un « *combate interior* que se libra en el alma de cada hombre ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 658; cfr. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 183-184; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 235; y cfr. Gé. (48, 1-7).

los besó. Luego Israel dijo a José: “ No pensaba ya ver tu rostro, y he aquí que Dios me ha dado ver también a tu descendencia ”⁶³².

Rembrandt retratará a este Jacob anciano (*fig. 66*) bendiciendo al hijo menor, Efraím, con una sola mano y no como narra el relato bíblico, con ambas manos cruzadas, la diestra sobre la cabeza del menor, Efraím, y la izquierda sobre la cabeza del mayor⁶³³. La mujer de José, Asenet, con actitud recatada, quien no aparece en el relato bíblico, contempla la escena. José, pensando que el anciano pudiera haber confundido a sus nietos, ya que se encuentra prácticamente ciego, intenta discretamente orientar adecuadamente sus manos, pues según la costumbre judía, había de bendecir al menor con la mano izquierda y al mayor con la derecha. En el relato bíblico José queda molesto e intenta cambiar las manos; Rembrandt humaniza la escena y retrata a unos padres complacidos que observan cómo el anciano ciego y moribundo bendice a unos niños llenos de vida. Jacob explicará tal bendición, diciendo que el menor será el más grande de ambos, pues llegará a ser el padre de muchos pueblos⁶³⁴.

5.2.9. Otros personajes míticos

En otros personajes míticos añadimos a aquellos que han quedado ciegos o considerados como tales, cuyas causas de su ceguera no se ajustaban totalmente a las anteriores clasificaciones. La ceguera en ocasiones es aparente, en otras viene por unos ojos arrancados o propiciada por un castigo. Pero ésta también puede acontecer tras

⁶³² Gé. (48, 10-11).

⁶³³ El cruzamiento de manos durante la bendición, viene a simbolizar para los cristianos, la Crucifixión de Cristo. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 210.

⁶³⁴ Efraím y su hermano Manasés son adoptados por Jacob con su bendición, lo que explica que estos niños pasen a tomar posesión de la tierra prometida, siendo Efraím el que adquiere una mayor importancia, lo que se refleja al ser bendecido con la mano derecha. Véase Génesis 48, notas de la Biblia (según la traducción de Lamadrid) al capítulo 48.

Según Vels: « La historia de la bendición de Jacob ha sido considerada posteriormente, como una profecía del futuro de la iglesia cristiana. Efraím era uno de los antepasados de Cristo, y Jacob, al bendecirle, bendice también a los cristianos ». Véanse STARCKY, E., *Op. cit.*, p. 118, y VELS HEIJN, A., *Op. cit.*, p. 88.

Según DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 210-211; y MEISS, M.- 1967, *Giotto and Assisi*. W. W. NORTON. THE NORTON LIBRARY, New York, láms. 34-46 (cfr. pp. 10 y ss.), representaciones de Jacob ciego podemos encontrarlas en:

Siglo IV: Fresco en Catacumba. Roma. Via Latina.

Siglo XII: Mosaicos bizantinos. (Isaac ciego sentado y Jacob a sus pies). Monreale. Catedral; Mosaicos bizantinos (ciclos completos de su vida, existe cierta probabilidad de que se encuentre esta escena de la bendición). (s. l.); *Esaú suplicando la bendición a Jacob*. Ms. bizantino. Vat. grec. 747, folio 49. Roma. Biblioteca Vaticana; *Esaú rechazado por Isaac*. Ms. alemán ^{VI.19}. Klagenfurt. Landesmuseum; *Isaac bendiciendo a Jacob*. Roma. S. Giovanni a Porta Latina.

Siglo XIII: Esculturas en catedrales (desconocemos si en concreto se encuentra entre las escenas a Jacob ciego). (s. l.); *Isaac bendiciendo a Jacob y Esaú cazando y suplicando la bendición*. Ms. 302, folio 2Iv. St. Gallen, Stadtbibliothek; CAVALLINI, Pietro (ayudante de). *Esaú suplicando la bendición de Isaac*. Roma. Santa Cecilia; Dos imágenes: *Isaac bendiciendo a Jacob y Esaú suplicando la bendición de Isaac*. Vescovio. Sta. Maria della Lode.

Siglo XIV: NICCOLO DI TOMMASO. *Isaac bendiciendo a Jacob*. Pistoia. Palazzo del Tau; Dos imágenes: *Isaac bendiciendo a Jacob y Esaú suplicando la bendición*. *Salterio de la Reina Mary*. Ms. Royal 2B^{VIII}, folio 13^v. Londres. British Museum.

Siglo XV: Ghiberti, Lorenzo. Isaac ciego sentado. Florencia. Baptisterio.

Siglo XVI: HOLBEIN, Hans *El Joven*. *Jacob bendice a Efraím y Manasés*. Grabado en madera. (s. l.).

Siglo XVII: *Isaac bendiciendo a Jacob* (Isaac con los ojos cerrados alza la mano derecha con dos dedos extendidos hacia su hijo. Dibujo a partir de un fresco del siglo V). Roma. San Paolo fuori le mura.

reconocer algo en lo que hasta entonces no se había reparado, o quedar en un mero intento de cegar al personaje.

CÉCULO

Según Grimal, Céculo es un héroe que establece la ciudad romana de Penestre, había sido encontrado de niño, junto al fuego encendido de una hoguera. El humo « le había irritado los ojos y le hacía parecer ciego », de ahí su nombre, ya que *caecus* significaba « ciego ». La ceguera de Céculo era pues, aparente. El hecho de que se le considerase como hijo de un dios y llegase a fundar la ciudad, bastarían para otorgarle la sabiduría y visión interior que venía atribuyéndose a los ciegos, relacionándolos con la divinidad⁶³⁵.

El simbolismo del nombre, *caecus*, viene a resumir su historia: es abandonado por su madre, pero devuelto por el mismo dios a su familia, pues es entregado a sus tíos. Nadie lo reconoce, porque su nacimiento fue en secreto. La ceguera aparente de Céculo, es el desconocimiento en el que viene a ser criado. Los familiares no saben que el niño es hijo de su hermana y de un dios. La ceguera, probablemente, viene a simbolizar el desconocimiento de su procedencia, por parte de quienes lo crían, circunstancia que atañe al mundo exterior. Pero esta ceguera es sólo aparente, pues, aunque reconocido como tal, el propio personaje no es ciego. El desconocimiento gradualmente irá desapareciendo, y su origen paterno queda revelado con la fundación de la ciudad; pues Júpiter, manda señales de fuego que desvelan a todos, que es hijo de un dios.

EFIALTES

Efialtes es un Gigante rival de los dioses. Su muerte tuvo lugar a manos de Heracles y del dios Apolo, quienes le atravesaron los ojos con sus flechas. Efialtes, al igual que el resto de los Gigantes, explican su existencia, debido al propósito de la tierra, de resarcirse de los Titanes; a quienes tenía encerrados Zeus en el Tártaro, región bajo los infiernos⁶³⁶.

Apolodoro recoge el momento en que fue cegado y muerto Efialtes:

⁶³⁵ Según Grimal, Céculo es hijo de Vulcano y de una pastora. Su historia viene a ser la siguiente: « (...) los Despidios eran pastores. Tenían una hermana y un día que se hallaba sentada junto al hogar doméstico, saltó del fuego una chispa y fue a dar en su seno. Pronto sintió que había concebido un hijo, y cuando nació, lo abandonó cerca del templo de Júpiter. Unas jóvenes (...) encontraron al niño al lado de un fuego encendido y lo llevaron a los dos Despidios, quienes lo criaron ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 92 b-93 a.

⁶³⁶ Los Gigantes son hijos de Gea, la Tierra, y del dios Urano. Su origen es divino, pese a ello, son mortales. Su muerte sólo acontece cuando es realizada de manera conjunta, por un mortal y un dios. Los Gigantes vienen a simbolizar « la imagen de la desmesura, en provecho de los instintos corporales y brutales ». Chevalier y Gheerbrant (siguiendo a Diel) añaden que vienen a simbolizar « las fuerzas brutales de la tierra y, por tanto, los deseos terrenales en estado de sublevación contra el espíritu ». Junto con los Gigantes, los Titanes vendrían a representar « las manifestaciones elementales (...) las fuerzas salvajes e indómitas de la naturaleza naciente ». *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 149 b y 214 a; y cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 532 y 997; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 168.

« (...) Apolo flechó a Efialtes en el ojo izquierdo y Heracles en el derecho »⁶³⁷.

Puede decirse que los ojos, vienen a simbolizar la « percepción intelectual ». Los gigantes son cegados en sentido figurado, en la parte que viene a significar aquello de lo que carecen, los ojos; pues, su « gigantismo material » viene acompañado de cierta « indigencia espiritual » a su fuerza bruta y descomunal, se enfrentan dos personajes más habilidosos, los cuales con su astucia, logran derrotarlo⁶³⁸.

EGIPPIO

Mediante Grimal, sabemos que Egipto era amante de una mujer llamada Timandra, cuyo hijo se las ingenió para que, sin darse cuenta, Egipto se acostase con su propia madre, Bulis, en lugar de con su amante. Al darse cuenta, del incesto cometido con su hijo, Bulis quiso cegarle sacándole los ojos. Zeus, compadeciéndose de ellos, los transformó en diferentes aves, siendo convertido Egipto en un buitre⁶³⁹.

Nuevamente se puede interpretar el hecho de cegar - en el que aparece implícita una culpa sexual -, como el intento de la madre de no admitir lo que acaba de suceder, para una acción que, no fue del todo consciente ni « vista » en su momento. Egipto, sin llegar a quedar ciego, se convierte en un pájaro profético que ofrece « visiones » o augurios.

POLIMESTOR

Polimestor, rey de Tracia, se había casado con una de las hijas de Hécuba, Ilíone. Hécuba también había confiado al rey, uno de sus hijos, Polidoro, a quien Príamo había dejado grandes riquezas. Al morir Príamo, Polimestor da muerte a Polidoro para apropiarse de las riquezas, y lanza su cadáver al mar. El cuerpo es encontrado por su madre, Hécuba, quien se venga de Polimestor, atrayéndolo mediante el ardid de un tesoro; para posteriormente cegarlo, arrancándole los ojos⁶⁴⁰.

En la versión de Higino, Polimestor se alía con los aqueos, que le prometen a la hija de Agamenón riquezas, si les ayuda a terminar con la descendencia de Príamo, tras haber conquistado Troya. Polimestor asesinará a su propio hijo, pensando que es Polidoro, hijo de Príamo y Hécuba. Cuando Polidoro descubre lo ocurrido, ciega a Polimestor arrancándole los ojos y matándolo⁶⁴¹.

⁶³⁷ APOLODORO, *Op. cit.*, I, 6, 2. En la versión narrada por Higino, Efialtes sería muerto por otro Gigante, Oto. Ambos se matarían mutuamente al intentar matar una cierva. HIGINIO, *Op. cit.*, XXVIII, 3.

⁶³⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 532 y 770. Según GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 85, representaciones de Efialtes, muerto por las flechas que atraviesan sus ojos, se encuentran en:

Siglo VI a. J. C. Vasos griegos. Berlín.

Siglo II a. J. C. *Altar de Zeus*. Pérgamo. Berlín. Staatliche Museen.

⁶³⁹ La transformación en aves viene a simbolizar « la ligereza, la liberación de la pesadez terrenal », siendo el buitre « según las tradiciones grecorromanas un pájaro adivinatorio ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 154 y 205.

⁶⁴⁰ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 227 b-228 a, y 442 b.

⁶⁴¹ Ver HIGINIO, *Op. cit.*, CIX.

La ceguera viene a ser esta vez, en el rey tracio, el símbolo de la culpa del avaricioso, que cuando es conocida por todos - *todos llegan a verla* -, es castigada con la *no visión*, la ceguera y la muerte.

Una escena que representa el acto de cegar a este rey, podemos verla en el pintor boloñés Crespi (fig. 67), durante el Barroco. Hécuba se abalanza sobre los ojos, arrojando el cuerpo de Poliméstor hacia atrás. Pero una mujer lo sostiene firmemente, mientras Hécuba lo ciega.

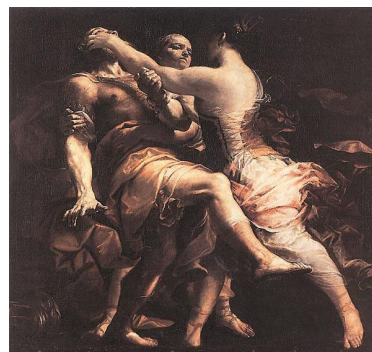


Fig. 67.- CRESPI, Giuseppe
M^a. *Hécuba cegando a Poliméstor*. Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts. Siglo XVIII.

PENTESILEA

Pentesilea es hija de Ares y Otrere. Es una Amazona que, en su lucha contra Aquiles, es cegada con una lanza por Tersites, siéndole arrancados sus ojos. Semejante acto, es realizado en burla hacia Aquiles, que justo antes de matarla, se da cuenta de que está enamorado de su belleza. Aquiles dará muerte entonces a Tersites⁶⁴².

La ceguera en esta ocasión, precede al desconocimiento de Aquiles, de saber su afecto por Pentesilea, pudiendo simbolizar el no querer reconocer los actos propios en el ejecutor, quien es consciente o *ve* lo que siente, en el momento mismo que seguirá a la pérdida de visión. La ceguera provocada en Pentesilea, viene a ser un castigo para el propio Aquiles.



Fig. 68.- *Pentesilea*. Copa ática. Munich. Antikensammlung. Hacia 460 a. J. C.

La imagen de la fig. 68 pertenece a la escena que precede a la muerte de la Amazona, quedando el acto de ser cegada en un segundo plano, pudiendo ser la figura de Tersites, quien, está al fondo con la espada. En la imagen vemos, cómo Pentesilea cae de rodillas, vencida, frente a Aquiles, y donde « se muestra de forma dramática el intercambio de miradas » entre ambos⁶⁴³.

⁶⁴² GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 421 a y 505 a. Apolodoro recoge la muerte de Pentesilea, pero no que en la burla de Tersites, sea cegada. APOLODORO, *Op. cit.*, Epítome, 5, 1.

⁶⁴³ Algunas de las representaciones de esta lucha según AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 281-282, se encuentran en: Siglo VI a. J. C.: Ánfora ática de Exequias procedente de Vulci. Londres. British Museum; Olimpia. Museo; Relieve de terracota. (s. I.); Relieve en bronce. Panel de embrasadura de escudo procedente de Olimpia. Londres. British Museum. Siglo III a. J. C.: Sarcófago (Aquiles recuperando el cuerpo). Roma. Vaticano.

POLIFEMO

Polifemo es un Cíclope de tamaño descomunal, cuyos padres son Posidón, y la ninfa Toosa. Homero lo muestra en la *Odisea* como un pastor que vive en una caverna y dedicándose al cuidado de sus ovejas y carneros. Ulises cae prisionero con sus compañeros, siendo encerrados en una cueva por el monstruo, en espera de ser devorados. Aprovechando la afición de Polifemo al vino, Ulises lo embriaga durante la noche. Mientras el Cíclope duerme ebrio, Ulises y sus compañeros preparan una estaca y, tras calentarla al fuego, se la clavan al Cíclope en su único ojo. Por la mañana, escapan ocultos bajo los vientres de los carneros que Polifemo deja salir de la caverna, palpándolos, al no ver con su ojo ciego⁶⁴⁴.



Fig. 69.- El cegamiento de Polifemo. Ánfora protoática. Florencia. Museo Archeologico de Eleusis. Hacia 670 a. J. C.



Fig. 70.- Cegamiento de Polifemo. Crátera de cáliz lucana. Londres. British Museum. Hacia 410 a. J. C.

« Mis amigos de pie colocáronse en torno y algún dios en el pecho infundióles valor sin medida; levantando la estaca oliveña aguzada en su punta se la hincaron con fuerza en el ojo. Apoyado yo arriba, la forzaba a girar cual taladro que en manos de un hombre va horadando una viga de nave; a derecha e izquierda mueven dos la correa y él gira sin pausa en su sitio. Tal clavando en el ojo la punta encendida, a mi impulso daba vueltas en él; barbotaba caliente la sangre en su torno y el ascua abrasaba, quemaba la niña, ya la ceja y el párpado; el fondo del ojo chirriaba en el fuego. Cual gime con fuerza en tonel de agua fría la gran hacha o la azuela que baña el bronce tratando de dejarlas curadas (...) tal silbaba aquel ojo en redor de la estaca de olivo. Exhaló un alarido feroz, resonó la caverna; de terror nos echamos atrás; él, cogiendo la estaca, la arrancaba del ojo manchada de sangre abundante y con gesto de loco arrojóla de sí con las manos »⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ Según Revilla, los Cíclopes son seres titánicos de carácter malvado, esto viene a ser simbolizado en la posesión de un único ojo y en su costumbre de vivir en sitios como grutas, alejados de la luz del sol. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 105; y véase GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 440 b-441 a.

⁶⁴⁵ HOMERO, *Odisea*, IX, vv. 380-398.

Higinio relata la versión de cómo lo engañó para cegarlo y escapar:

« Encerró a Ulises con sus compañeros y comenzó a comerse a los compañeros. Ulises, al ver que no podía oponerse a su brutalidad y ferocidad, lo embriagó con el vino que había recibido de Marón y dijo que se llamaba Nadie. De este modo le quemó el ojo con un tronco ardiendo. Aquél llamó a gritos a los demás Cíclopes y con la gruta cerrada les dijo: “ Nadie me ha cegado ”. Los otros, creyendo que lo decía para burlarse, no le hicieron caso. En cambio Ulises ató a sus compañeros a las ovejas y él mismo se ató a un carnero. Así salieron »⁶⁴⁶.

La ceguera de Polifemo viene a simbolizar lo mismo que en Efialtes, pero siendo en esta ocasión cegado por mortales, de menor fuerza y mayor astucia; los cuales se ven liberados de la fuerza terrorífica de la tierra representada en el gigante. Vemos así, mediante la ceguera, cómo el culpable, es castigado⁶⁴⁷.

Una de las representaciones que se consideran más antiguas, del cegamiento de Polifemo, es la *fig. 69*, donde vemos a Ulises y a dos de sus



Fig. 71.- *Ulises y sus compañeros cegando al Cíclope.* (Detalle en copa Laconia). París. Bibliothèque Nationale, Gabinet de Medallas. 560 a. J. C.



Fig. 72.- CARRACCI, Annibale. *Bóveda con Polifemo.* (Detalle). Roma. Galería Farnesio. Siglo XVI.



Fig. 73.- CARRACCI, Annibale. *Polifemo y Galatea.* (Detalle). Roma. Galería Farnesio. Siglo XVI.

⁶⁴⁶ HIGINIO, *Op. cit.*, CXXV, 4-5. Apolodoro relatará el mismo modo de cegarlo en APOLODORO, *Op. cit.*, Epitome, 7, 4.

⁶⁴⁷ Véase Efialtes en las pp. 290-291.



Fig. 74.- ALCIATO, Andrea. *La venganza justa*. Ilustración de *Emblemata*. París. 1549.

compañeros, alzando una estaca, que clavan en los ojos al Cíclope.

La *fig. 70* presenta la acción en el momento anterior al cegamiento. Polifemo duerme ebrio, y mientras, los tres prisioneros aproximan un enorme tronco hacia los ojos.

En la *fig. 71* vemos a Ulises, clavando junto con tres compañeros la estaca de un modo similar, a la *fig. 70* del ánfora protoática, en el ojo del Cíclope que vuelve a permanecer sentado. Nótese la copa de vino que sostiene Ulises, en la imagen anterior en manos del Cíclope, quien muestra ahora las extremidades inferiores de uno de los prisioneros devorados; lo que parece justificar la acción de los confinados que, mediante la ceguera, castigan y de un modo simbólico dan muerte al culpable Cíclope⁶⁴⁸.



Fig. 75.- RUBENS, Pieter Paul. *Polifemo*. Madrid. Museo del Prado. 1636-1638.

⁶⁴⁸ El pez que se encuentra en la parte inferior del conjunto, puede significar que el Cíclope pertenece al mundo subterráneo. No está muy claro el significado de la serpiente que, además de referirse a la profundidad de la tierra, puede significar cierta protección para los prisioneros en el acto de cegar al Cíclope, puesto que, según cita Revilla de D. F. Wölfel: « El espíritu de la Acrópolis es una serpiente gigantesca », que se encuentra asociada a personajes benefactores como Apolo o Asclepios, que ayudan a los mortales, viniendo a simbolizar « valores de ser inspirador ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 823; y cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 397.

Según los autores AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 290, y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 414; representaciones en las que aparecen escenas de Polifemo siendo cegado por Ulises, o burlado por él una vez ciego, las encontramos:

Desde comienzos del siglo VI a. J. C. y hasta comienzos del siguiente, tendrá protagonismo en las representaciones el cegamiento de Polifemo, que se realiza en cerámicas áticas de figuras negras. Sabemos por Zárate, que algunas de estas representaciones arcaicas en cerámica, así como relieves helenísticos, se encuentran en el Musée du Louvre.



Fig. 76.- TURNER, J. M. William. *Ulises se burla de Polifemo*. Londres. The National Gallery. 1829.

Alciato representa a Polifemo mientras apacienta su ganado, y siendo cegado con una estaca por Ulises (*fig. 74*). La escena transcurre en pleno día y su temática dentro de los emblemas está orientada a indicar que el culpable no se queda sin castigo.

Rubens retrata a Polifemo ya ciego, lanzando una roca a Ulises desde la orilla, quien se aleja en una embarcación profiriéndole burlas desde lo lejos (*fig. 75*). El único ojo que podemos ver está cerrado, en esta obra donde destaca la enorme fuerza y el gigantesco tamaño de Polifemo.

Turner, realiza su versión de Polifemo (*fig. 76*), donde la representación de las figuras mitológicas pasa a no distinguirse del entorno. El gigante se confunde con las nubes, a la izquierda de la composición, y detrás del barco, desde donde se aleja Ulises, burlándolo. Delante, se encuentran unas Nereidas apenas distinguibles. La ceguera del Cíclope pasa desapercibida, en una obra cuyo principal protagonista, es el paisaje.

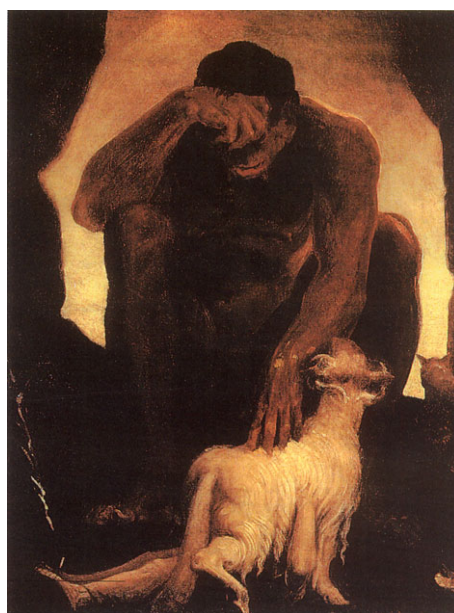


Fig. 77.- FÜSSL, Johann Heinrich. *Polifemo ciego, sentado a la entrada de su caverna, palpando al carnero bajo el que se ha escondido Ulises*. Colección privada. 1803.

Durante el imperio romano, también será representada esta escena decorando villas, pues se han encontrado grupos de esculturas en Sperlonga (1957), que se considera puedan pertenecer a la villa de Tiberio. También las encontramos en las que fueran las villas de los emperadores romanos: Domiciano, conocida como « Ninfeo Bergantino » en Castengaldolfo; Claudio, en Baiae; y Adriano, en Tivoli.

Siglo XVI: TIBALDI, *Pellegrino*. Frescos. Bolonia. Palacio Poggi.

Siglo XVII: COSSIERS, Jan. Obra en lugar desconocido; JORDAENS, Jacob. *Polifemo*. Moscú. Museo Pushkin; Van der Hecke, Franz (taller de). Tapices flamencos. Patrimonio Nacional.

Füssli, pinta a un Polifemo ciego, que tapa su único ojo con su mano, mientras palpa el lomo de los carneros y deja escapar a los prisioneros, que habrían sido descubiertos en caso de tener Polifemo vista (*fig. 77*).

Fig. 78.- *La huida tras cegar a Polifemo.* Oinochoe protoático. Egina. Hacia 670 a. J. C.



También existen representaciones de la huída de los prisioneros en época temprana (*fig. 78*): Carpenter recoge que una de las primeras representaciones de los cautivos escapando de Polifemo, aparece en un vaso protoático del siglo VII a. J. C.⁶⁴⁹.

PLUTO

Pluto, es un cretense hijo de Deméter y Yasión. Viene a personificar la Riqueza, y es representado, como un joven o un niño, portador del cuerno de la abundancia. Según Aristófanes, fue cegado por Zeus, con la intención de « impedirle que recompensase a los buenos y forzarle a favorecer también a los malos ». Pluto puede ser considerado de este modo, un símbolo, que distribuye sus bienes a unos y otros, a ciegas, sin reparar⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ « La primera representación de los aqueos escapando de Polifemo aparece en un vaso protoático del siglo VII [a. J. C.], en el que se ve a hombres atados o colgados de la parte inferior de los carneros; pero este tema conoce su momento de mayor popularidad con los pintores áticos de vasos de figuras negras. Clitias lo pintó, pero la mayoría de los vasos en los que encontramos este tema son lecythos y oinochoes del último cuarto del siglo VI y del primero del V. En ocasiones sólo se muestra una figura atada o sujeta a la parte inferior de una oveja o carnero, en ocasiones son varias. En algunas obras el cegado Polifemo extiende los brazos para intentar encontrar a los hombres que huyen. Esta huída también es el tema de unos pocos vasos arcaicos de figuras rojas en los que Odiseo [Ulises], atado debajo de un carnero, empuña una espada ». CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 234.

Otras imágenes de Polifemo, las encontramos en:

Siglo VII a. J. C.: *El cegamiento de Polifemo* (crátera griega, figuras representadas de perfil, de Ulises y un compañero cegando al Cíclope). Argos. Museo Arqueológico.

Otras representaciones de Cíclopes ciegos, según Grmek y Gourevitch:

Entre finales siglo IV a. J. C. y siglo I a. J. C.: Cíclope de tres ojos, sólo el de la frente permanece abierto. (Terracota, Grmek y Gourevitch interpretan en este ojo signos de la lepra). París. Musée du Louvre; Tres cabezas barbadadas y de abundante cabellera, teniendo cada una de ellas un ojo sano sobre la frente y dos cuencas vacías. Templo de Genainville. Val d'Oise.

Siglo XVI: PIRAMUS DE MONOPOLI, Reginaldus y ayudante. *Aristoteles: Cegamiento de Polifemo. Nikomachische Ethik (Aristóteles: Ética a Nicómaco)*. Viena. Códice Phil. Gr.4. Österreichische National Bibliothek.

GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 259-260; y WALTHER, I. F. y WOLF, N., *Op. cit.*, p. 407.

⁶⁵⁰ Según Chevalier y Gheerbrant, el cuerno de la abundancia, también es conocido como *cornucopia*, que viene a simbolizar la proliferación y la felicidad. El que sea un niño, viene a simbolizar « lo nuevo o lo prometedor », en consonancia con lo que se espera obtener de esta riqueza.



Fig. 79. CEFISODOTO *El Viejo*. Nacimiento de Pluto. Copia romana de un bronce griego. Munich. Glyptothet. Hacia 370 a. J. C.

Grimal señala que tanto: « Los actores - y la sabiduría popular - representan a Pluto ciego, porque visita indistintamente a los buenos y los malos »⁶⁵¹.

Cefisodoto realiza un bronce griego, del que se conserva una copia romana (*fig. 79*). Representa el nacimiento de Pluto, que ya es un joven que tiene los ojos cerrados. Eirene - La Paz -, junto a otra figura también alada, acaban de ayudarlo a salir al mundo. Deméter, su madre, aparece vagamente detrás, en lo que podría ser una columna, a la que parece sujeta con motivo del parto⁶⁵².

Aristófanes fue un comediógrafo griego que hace decir al personaje de su comedia, *Pluto*: « El propio Zeus me ha producido esto por envidia de los hombres, pues yo, siendo adolescente, amenacé con que únicamente me acercaría a los justos, sabios y modestos. Pero él me hizo ciego, para que no distinguiera a ninguno de éstos. De tal manera que él odia a los virtuosos ». Este fragmento es recogido por Zárate de *Pluto*, 87-92.

Ripa menciona que: « En efecto Aristófanes nos pinta ciega a la Riqueza en su Comedia *Pluto*, haciéndolo así según dice, porque las más de las veces suele encaminarse y dirigirse a donde viven los hombres menos destacados y merecedores de poseerla, de modo que si tuviese ojos que le sirvieran para ver, ni siquiera se acercaría a tales gentes. Dicen también que la Riqueza suele cegar a los hombres para la cognición de lo bueno y de lo honesto, deslumbrándolos con el fingido resplandor de los bienes y placeres del mundo, sin permitirles distinguir como se debe la luz verdadera de la virtud, a no ser que por una gracia particular y especialísima no superen los ricos la inclinación natural que los arrastra ». En las representaciones: « Se pinta ciega porque muchos envejecen con el solo pensamiento de adquirirla, avejentándose otros del mismo modo con el temor a perderla, si ya la poseyeran (...) con su traje de oro se nos muestra que las riquezas son bienes exteriores que en nada colaboran a la paz interior y al necesario reposo de los hombres ».

Hesíodo recoge en su *Teogonía* a Pluto: « Deméter, divina entre las diosas, parió al generoso Pluto en placentero abrazo con el héroe Yasio en un fértil campo en el país de Creta. Este recorre toda la tierra y los anchos lomos del mar y a quien le encuentra, si se echa en sus brazos, le vuelve rico y le colma de prosperidad ». Véanse CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.* 347; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 333; RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 276; GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 436 b; y cfr. HESÍODO.- 2001, *Obras y fragmentos: Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certámen*. (Traducción: Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 3, Madrid, Teogonía v. 970.

⁶⁵¹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 436.

⁶⁵² La figura de Plutón en Cárpenster, sin llegar a ser indiferenciada de la de Pluto, no llega a distinguirse del texto que explicaría la imagen de la *fig. 79*, donde quizá, debido a un error de traducción, Plutón pasaría a ser la figura de Pluto. Ver CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 77.

A Cefisodoto, también se le atribuye una escultura conocida como la *Paz*. Munich. Criptoteca⁶⁵³.

Vaenius en su *Emblema XLVII*, *Pluto*, personaje representado en la *fig. 80* junto a las alegorías de: la Libertad, la Gloria, la Virtud, la Fama, la Religión y las Armas, viene a significar que « todo obedece al dinero »⁶⁵⁴.



Fig. 80.- VAENIUS o VAN VEEN, Otto. *Emblema XLVII, Pluto*. (s. l.). Siglo XVI.



⁶⁵³ Zárate recoge que autores como Conti hablan de dicha escultura de Cefisodoto, confundiéndola con Plutón. Zárate explicará que, en ciertos autores, existe confusión entre Pluto y Plutón, ocasionada porque: « En ocasiones, *Pluto* se asocia con *Plutón* y con ello a las divinidades infernales ya que el oro y la plata se extraen de las entrañas de la tierra ». GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 333.

Según *Id.*, *Op. cit.*, pp. 176 y 333, representaciones de Pluto las tenemos en:

Siglo XV: HOLBEIN, Hans *El Joven*. Pinturas murales (alegoría sobre la Riqueza). Londres. Stalhof. Los frescos no se conservan, siendo conocidos, por varias copias de ellos realizadas. Pluto aparece como un anciano en un carro tirado por cuatro caballos, donde llevaría las riquezas, conocido como *Carro de Pluto*.

Siglo XVI: VAENIUS o VAN VEEN, Otto. *Emblema LVII, Pluto*. (*Nace un vicio de otro vicio*). Dicho emblema, « (...) presenta como cuerpo central de su composición a la *Locura* que pone un capirote al dios Pluto (...) al fondo de la escena aparece el *Juicio de Midas*, a quien le sobra de rico lo que le faltaba de sabio y por ello es imagen del necio que se deja arrastrar por lo mundano (...) ». También explica Zárate a partir de Chompré que Pluto era ciego y cojo, siendo rápido para atender las « casas de los malos », e impedido para llegar a las « casas de los hombres de bien »; VOUET, Simon. *Alegoría de la Riqueza*. París. Musée du Louvre. Donde aparece un niño que es asociado con Pluto, no consta que sea ciego; GOLTZIO o GOLTZIUS, Hendrik. *Pluto*. (s. l.), donde el personaje es representado de espaldas, junto a una jarra de cuatro bocas que vierte un líquido, atributo que puede significar la riqueza que del dios emana.

Siglo XVII: PARIGI, Alfonso. Pluto es representado en el infierno junto con Cupido. (s. l.).

⁶⁵⁴ Zárate nos dirá que: « También efigiaban a *Pluto* mediante la figura de un anciano que portaba una bolsa en su mano y que se acercaba con paso lento y huyendo con rapidez, significaba eso que la riqueza llega con lentitud pero se escapa volando », representación que viene a ser de entre otras existentes, la de éste *Emblema XLVII*. *Id.*, *Op. cit.*, p. 333.

6. LOCURA DESDE LOS MITOS

« Llega Liber y los campos se agitan con los festivos alaridos: la multitud se precipita, y las madres y nueras mezcladas con los hombres y el pueblo y los nobles son empujadas a los desconocidos sacrificios. “¿Qué locura, hijos de la serpiente, descendencia de Marte, ha aturdido vuestras mentes?” ».

OVIDIO.- *Metamorfosis*. Libro III.

En el presente capítulo nos ocuparemos de los personajes míticos conocidos como locos. La locura de los personajes representados requiere, a diferencia de otras deficiencias más notorias, de un previo conocimiento de las narraciones en las que acontece. En ocasiones, son varios los autores clásicos que recalcan la locura de sus personajes, por sus acciones fuera de toda lógica. En otras, se necesita de la imagen de personificaciones de la locura como las Erinias, las Furias; o que los personajes hablen de su locura, o bien sean otros los que la anuncien.

6.1. LOCURA MÍTICA

De los mitos griegos se desprende que la locura de sus personajes fue algo tanto temporal como permanente, y consecuencia de un castigo que en ocasiones finaliza mediante la purificación.

Las causas por las que se llega a alcanzar la locura, y sus maneras de manifestarse, son muy variadas.

En ocasiones, son los dioses quienes mandan los castigos tras ciertas desavenencias, siendo una causa punitiva; aunque ésta, en ocasiones, pueda ser caprichosa. Áyax, por ejemplo, se vuelve loco al habersele negado injustamente el reconocimiento de ser un héroe. La locura le sobreviene por una burla de Atenea que lo enloquece haciéndole cometer locuras y asesinatos.

La locura también puede aparecer de manera espontánea, a modo de brotes, llevando a quien la padece a cometer asesinatos; siendo un buen ejemplo de ello la protagonizada por Heracles.

La sinrazón puede aparecer también como un castigo por ocasionar la muerte de otro personaje. Así, terminar con la vida de otro, pese a que esto suceda de forma involuntaria, también parece desembocar en el

enloquecimiento en los mitos. Esto sucede en personajes como Cíquiro o Cleomedes, cuya locura les lleva a ambos al suicidio; aunque siendo el segundo convertido en héroe por gracia de una diosa.

Por la causa que sea, apartarse del resto y vagar abiertamente por los páramos como hacen los animales, también se considera una manifestación de locura, como sucede en el caso de Biblis o de Eurípilo. Las Prétides serán otro ejemplo de esta locura errante, que aísla y pone a los personajes en un vagar incierto semejante al del ganado, como sucede con las hijas del rey Preto, que llegan a considerarse vacas.

La visión de un dios o de algo oculto y relacionado con la divinidad, además de traer como consecuencia la ceguera, como ya se viera en el capítulo anterior, también puede desencadenar la locura. Así, la curiosidad puede ser castigada de un modo terrible. Abrir un arca, cofre o cesta y ver su contenido puede ocasionar la locura por ver algo prohibido, bien por el hecho de desobedecer a un dios, como ocurre con las Cecrópides, que infringen la petición de Atenea y encuentran a un ser híbrido, quedando enloquecidas; o como le sucede a Eurípilo, por encontrarse un arca que contenía la imagen de un dios, Dioniso, portador de la locura y del desenfreno.

Pero estas causas de la locura mencionadas, son sólo una manifestación más entre muchas de la locura aquí analizadas, que abarcan también a personajes literarios o bíblicos.

6.1.1. Locura simulada

La locura simulada es un estado pasajero interpretado por los personajes para obtener un beneficio, el cual no les sería posible si no les tuvieran como locos. Así, la locura, no siempre es indeseable, pues los locos gozan de ciertos privilegios que en ocasiones pueden ser aprovechados.

DAVID

David, rey de Israel, en uno de los episodios de su historia, se ve obligado a simular la locura para escapar de los filisteos. Esto ocurre al sentirse descubierto entre sus enemigos, ante los que pretendía permanecer oculto.

Según Réau:

« Esta simulación resultaba eficaz en Oriente, donde los locos eran tratados como seres sagrados »⁶⁵⁵.

Desde la Biblia, aparece recogido del siguiente modo el incidente:

« (...) tuvo mucho miedo de Aquis, rey de Gat. Entonces David se hizo el insensato a sus ojos y se simuló loco entre ellos; tocaba el tambor sobre los batientes de la puerta y dejaba caer la baba sobre su barba. Aquis dijo a sus servidores: “ Estais viendo que es un

⁶⁵⁵ Véase Réau, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 312; aunque la cita dada por éste: I Re. (21, 10-15) no se corresponde con el episodio de la locura de David, encontrándose ésta en I Sam. (21, 10-16).

loco, ¿para qué lo traeis sobre mí?. ¿Me faltan a mí locos, para que me traigais éste a hacer locuras en mi presencia? ¿Va a entrar éste en mi casa? »⁶⁵⁶.

ULISES

Ulises, llamado Odiseo por los griegos, es hijo de Laertes y Anticlea según la versión homérica, aunque los trágicos consideran su padre a Sísifo. Se finge loco cuando ha de marchar con una embajada que pretendía recuperar a Helena tras la guerra de Troya, faltando así a la promesa que hiciera de defender su causa, al encontrarse enamorado de su mujer Penélope, prima de Helena. Menelao y Palamedes lo encontraron labrando con un asno y un buey, y sembrando sal. Menelao que desconfiaba de su locura, puso al hijo de Ulises, Telémaco, por donde pasaba el héroe con la yunta, éste delató su engaño al parar de labrar, mostrando así que se encontraba consciente de sus actos, al evitar la muerte de su hijo⁶⁵⁷.

Higinio recoge en sus Fábulas:

« (...) cuando supo que venían a verle unos embajadores, fingió estar loco. Se puso una gorra y unció un buey y un caballo al arado. Cuando Palamedes lo vio, se dio cuenta de que fingía, sacó al hijo de Ulises, Telémaco, de su cuna y se lo puso delante del arado y le dice “ Cesa la farsa y acude a unirte a los aliados ”. Ulises le dio entonces la palabra de que iría. Desde entonces fue enemigo de Palamedes »⁶⁵⁸.

Apolodoro narra de modo algo diferente la locura de Ulises:

« Éste, que no quería participar en la expedición, se mostró como enajenado pero Palamedes (...) hizo ver que fingía: cuando Odiseo simulaba estar loco lo siguió y cogiendo a Telémaco del regazo de Penélope sacó la espada como para matarlo. Odiseo, preocupado por su hijo, reconoció que había fingido y se unió a la expedición »⁶⁵⁹.

6.1.2. Locura colectiva

La locura colectiva es aquella que se desencadena entre varios personajes de manera simultánea, siendo el equivalente a una epidemia de locura.

⁶⁵⁶ *Id.* (21, 10-16). Existe una miniatura cisterciense de esta locura fingida de David en: Siglo XII: Biblia de S. Étienne Harding. Bibliothèque du Dijon. Réau, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 312.

⁶⁵⁷ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 399 a y 498 b.

Licofrón también menciona el incidente del arado y de locura fingida en los versos de su poema *Alejandra*: « ¡Cuánto mejor te fuera quedarte en tu país arando, desdichado, y unciendo a un mismo yugo al buey con el borrico lúbrico y laborioso, llevado del prurito de locura ficticia, antes que padecer semejantes reveses ». LICOFRÓN, TRIFIODORO y COLUTO.- 1987, *Alejandra; La toma de Ilión; El rapto de Helena*. (Traducción: Manuel y Emilio Fernández Galiano). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 3, Madrid, *Alejandra*, 815-819.

⁶⁵⁸ HIGINIO, *Op. cit.*, XCV, 2.

⁶⁵⁹ APOLODORO, *Op. cit.*, Epítome, 3, 7.

ATES O ATIS Y SUS SEGUIDORES

La historia de Ates procede de un cuento oriental. Ates es un joven de una gran belleza, nacido de una almendra que depositó en su vientre la hija de Sangario, quien lo abandonó al nacer, siendo cuidado y alimentado por un macho cabrío. Su padre, Agdistis, hermafrodita al que los dioses castraron - y de cuyo miembro nació el almendro que dio origen a Ates - al verlo crecido, se enamoró de él, en su entonces condición de mujer. La locura de Agdistis le sobreviene cuando para alejarlo de él, sus padres lo casan con la hija del rey de Pesinunte y en el momento de la ceremonia llega su padre, Agdistis. Ates al verlo se vuelve loco y se castra, siendo imitado por el rey de Pesinunte, Midas⁶⁶⁰.



Fig. 81.- DONATELLO,
Donato di Nicolo di Betto
Bardi. *Atys-amorino*.
Florencia. Bargello. Hacia
1440.

Pausanias narra esta versión:

« Se cantaba el himeneo cuando Agdistis se presentó y Atis volviéndose loco cortó sus genitales, y también se los cortó el que le dio a su hija en matrimonio. Pero Agdistis se arrepintió de lo que había hecho a Atis y consiguió de parte de Zeus que no se pudiese ni corrompiese ninguna parte del cuerpo de Atis »⁶⁶¹.

En otra versión, el nacimiento es similar, a partir de una granada y también es abandonado y cuidado por un macho cabrío. La diosa Cibeles y Adgistis pretendieron al hermoso joven y el rey Midas pretendió casarlo con su hija. Esto provocó que Atis y sus admiradores fueran enloquecidos por Agdistis. Atis se emasculó provocando así su muerte y la hija de Midas se quitó la vida⁶⁶².

Ciertos autores recogen de Ovidio que la diosa Cibeles enamorada de Atis lo mantiene en su templo como guardián, bajo el mandato de mantenerse virgen. Al enterarse de que Atis se siente atraído por una ninfa, la diosa lo enloquece al provocar la muerte de la ninfa mediante la destrucción de su árbol, en su locura Atis se castra⁶⁶³.

⁶⁶⁰ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 16 b.

⁶⁶¹ PAUSANIAS.- 1994, *Descripción de Grecia*. (Traducción: M^a Cruz Herrero Ingelmo). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 198, vol. III, Madrid, VII, 17, 12. De ahora en adelante, siempre que se cite a Pausanias, se indicará el número de volumen de los tres que consta dicha obra.

⁶⁶² GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 16 b-17 a y 61 a.

⁶⁶³ AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 58-59.

Diodoro mantiene una nueva versión de esta leyenda: Cibeles queda embarazada y los padres dan muerte al joven que había provocado la "impureza", así como a las nodrizas. Entonces fue Cibeles quien enloqueció de pena, y vagó « (...) sola por todas las tierras gimiendo y tocando el timpano, soltándose los cabellos (...) » de un modo que nos recuerda a como hiciera Biblis o las Prétides en su vagabundeo y comportamiento semejante al del ganado. Aunque en su marcha Cibeles fue acompañada por el sátiro Marsias, acaba coincidiendo con Dioniso, quien se enamora de ella y termina instaurando su culto como diosa. No se menciona si Cibeles curó o no su locura, aunque es significativo que terminase relacionada con el dios al que se asocian por excelencia la locura y el desenfreno. DIODORO DE SICILIA.- 2001, *Biblioteca Histórica*. (Traducción: Francisco Parreu Alasà). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 294, vol. I, Madrid, III, 58, 4; y 59.

No conocemos imágenes que representen la locura de Atis. La *fig. 81* nos muestra al dios frigio Atis de costado y alzando sus brazos como si entonara una especie de danza que acompañaran sus manos, pues este dios suele ser representado con una siringa. Se le representa alado y con una vestimenta grapada que deja el costado y posaderas al descubierto, mostrando la gran belleza del joven que le atrajo la locura.

MUJERES ARGIVAS

En ocasiones la locura asociada a las mujeres argivas, se relaciona con la de las Prétides, bien de manera simultánea⁶⁶⁴, bien de manera aislada y situándose ésta última en el reinado del nieto de Preto, Anaxágoras⁶⁶⁵.

Pausanias cuenta que:

« (...) en el reinado de Anaxágoras, hijo de Argeo, hijo de Megapentes, atacó la locura a las mujeres, que salían de sus casas y vagaban por el campo, hasta que Melampo, hijo de Amitaón, hizo cesar su enfermedad, a condición de que él mismo y su hermano Biante se repartieran por igual el reino de Anaxágoras »⁶⁶⁶.

Diodoro, sin embargo, habla de la locura provocada por Dioniso, pero no centrándose en las Prétides, sino el conjunto de mujeres argivas y en la época de Anaxágoras, sucesor de Preto:

« Melampo, que era adivino, curó a las mujeres de Argos que, por la cólera de Dioniso, habían enloquecido y a cambio de este beneficio recibió como agradecimiento del rey de los argivos, Anaxágoras (...) las dos terceras partes de su reino; y, establecido en Argos, compartió el trono con su hermano Biante »⁶⁶⁷.

MUCHACHAS ATENIENSES

Dioniso castigó a las hijas de los atenienses con una locura que las llevó a ahorcarse, según hiciera Erígone, hija de Icario. Éste, murió asesinado cuando los pastores atenienses embriagados por el vino que Icario les ofreció, le dieron muerte al creerse endemoniados⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ Véanse los comentarios de Apolodoro sobre las Prétides en la p. 344.

⁶⁶⁵ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 25 b.

⁶⁶⁶ PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. I, 18, 4.

⁶⁶⁷ DIODORO DE SICILIA.- 2004, *Biblioteca Histórica*. (Traducción: Juan José Torres Esbarranch). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 328, vol. II, Madrid, IV, 68, 4-5. Herodoto menciona al igual que Diodoro, la locura colectiva de las mujeres argivas, no dejando claro si ocurre en el reinado de Preto o de Anaxágoras. HERODOTO.- 2001 (1ª reimpresión), *Historia*. (Traducción: Carlos Schrader). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 130, vol. V, Madrid, IX, 34.

⁶⁶⁸ Higinio no alude directamente al término de locura por este comportamiento provocado por el castigo de Dioniso. Apolodoro no menciona la locura de las jóvenes atenienses, como castigo por el ahorcamiento de Erígone AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 142; RUIZ DE ELVIRA, A.- 2000 (2ª edición, 4ª reimpresión), *Mitología clásica*. GREDOS, Madrid, p. 474; HIGINIO, *Op. cit.*, CXXX.

EPIDEMIA DE LOCURA

Dioniso envió al país de Calidón una epidemia de locura cuando el sacerdote Córeso, se quejó al dios, de que una joven llamada Calíroe había rechazado su amor. El oráculo reveló que la epidemia cesaría cuando se sacrificase a la joven en el altar que presidía Córeso, o en caso contrario, a alguien que quisiese ser inmolado en su lugar. Pero antes de sacrificar a la joven el sacerdote se encontró incapaz y se quitó la vida, acto que realizó después la avergonzada Calíroe, y junto a una fuente a la que se daría su nombre⁶⁶⁹.

Pausanias cuenta cómo envió Dioniso la locura a las gentes, a consecuencia de cierto desamor por parte de una joven, hacia uno de sus sacerdotes:

« (...) entre otros calidonios que eran sacerdotes del dios estaba Córeso, el que más injusticia sufrió de los hombres por culpa del amor. Estaba enamorado de una doncella, Calíroe; y cuanto más amor sentía Córeso por Calíroe, tanto más odio sentía la muchacha hacia él. Córeso le hizo todo tipo de súplicas y le prometió toda clase de regalos, pero los sentimientos de la muchacha no cambiaron. Entonces fue como suplicante junto a la imagen de Dioniso. Él escuchó las súplicas del sacerdote y en seguida los calidonios se volvían locos como por efecto de una borrachera y morían en su locura (...) entonces el oráculo de Dodona le dijo que era la cólera de Dioniso, y que no cesaría hasta que Córeso sacrificara a Dioniso o bien a la propia Calíroe o bien al que tuviese valor de morir en su lugar »⁶⁷⁰.

La justicia que quiso establecer Dioniso, se convirtió así en una tragedia; siendo la locura causada por un amor no correspondido, y la forma de expresar la voluntad y poder de Dioniso.



Fig. 82.- *Dioniso.* Ánfora ática de figuras rojas, pintor de Eucárides. Hacia 480 a. J. C. Londres. British Museum.



Fig. 83.- *Dioniso, Sileno, ménade y Eros.* París. Musée du Louvre. Hacia 370-350 a. J. C.

⁶⁶⁹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 84 a.

⁶⁷⁰ PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. III, VII, 21, 1 y ss.

DIONISO

Dioniso, conocido como Baco por los griegos, e hijo de Zeus y Sêmele es « el dios de la viña, del vino y del delirio místico ». La existencia de Dioniso se encuentra plagada de episodios de locura en los personajes que va encontrando en su camino o que tienen cierta relación con él. Aunque, en una ocasión, estos ataques tienen lugar en su propia persona y de un modo muy concreto, como veremos más adelante, pues tratamos aquí de la locura colectiva. A menudo es la diosa Hera la responsable de estos ataques que rodean a Dioniso, pero suele ser el propio dios quien los desencadena⁶⁷¹.

Los primeros en ser atacados de locura son los padres adoptivos de Dioniso, Atamante e Ino, a quienes Zeus entregó al dios niño. Su locura se debe a los celos de la ofendida Hera, esposa de Zeus. Cuando llega a Tracia, y tras ser recibido de un modo poco amigable por el rey Licurgo, que intenta capturarlo, se desencadena un ataque de locura en el rey que se cercena su pierna así como las de su vástago, creyendo que eran vides de su rival Dioniso.

Tras viajar por la India y de nuevo en Grecia, Dioniso inicia el culto a su persona mediante las bacanales « en las que todo el pueblo, y especialmente las mujeres, era presa de delirio místico y recorría el campo profiriendo gritos rituales ».



Fig. 85.- TIZIANO VECELLIO. *La Bacanal o Los andrianos*. Madrid. Museo del Prado. 1518-1519.



Fig. 84.- *Dioniso con tirso entre sátiro y ménade*. Peliké ática de figuras rojas. Londres. British Museum. Hacia 340 a. J. C.

El rey Penteo, por dificultar en Tebas los ritos de Dioniso fue castigado por medio de la locura de su madre, Ágave, quien dio muerte a su propio hijo en pleno delirio.

En Argos, Dioniso sería el causante de la locura de las hijas del rey Preto y de la epidemia de locura que se desató entre las mujeres argivas. También provocó la locura colectiva entre los piratas tirrenos, que enloquecidos se arrojaron al mar y fueron convertidos en delfines. El modo de castigar de Dioniso, mediante los ataques de locura,

⁶⁷¹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 139 b.

llevó al reconocimiento de su poder y a la instauración definitiva de su culto⁶⁷².

Ovidio recoge en sus versos la locura que trae la sola presencia de Dioniso:

« (...) Llega Líber y los campos se agitan con los festivos alaridos: la multitud se precipita, y las madres y nueras mezcladas con los hombres y el pueblo y los nobles son empujados a los desconocidos sacrificios »⁶⁷³.

Podemos observar a partir de algunas imágenes de Dioniso antiguas (tenemos un ejemplo en las *figs.* 82-84), donde se nos muestra a un dios sereno, apareciendo en sus primeras representaciones como un anciano de barba larga, vestido con una túnica, con una corona de hiedra en la cabeza y llevando un cántaro, un bastón y una vid (*fig.* 82). Más adelante será representado como un joven según podemos observar en las *figs.* 83 y 84, donde Dioniso se encuentra acompañado de personajes pertenecientes a su séquito, como las ménades o sátiros que decoran, a modo de friso, las diferentes cerámicas. La imagen de la *fig.* 84 aunque más lejana en el tiempo que la *fig.* 83 presenta algo más de dinamismo por encontrarse Dioniso en el centro de



Fig 86.- CARON, Antoine. Diseño para las “Imágenes” de Filostrato. Baco y los piratas. Siglo XVI.

⁶⁷² Véanse mujeres argivas, Ágave, Prétides, Atamante e Ino, en pp. 305, 311 y ss., 332-334, y 343-344. Según Grimal, durante los viajes realizados para instaurar su culto Dioniso quiso pasar a Naxos contrató las naves de unos piratas tirrenos para que lo transportasen a la isla. Los piratas pretendieron engañarlo llevándolo a Asia para venderlo como esclavo. Dioniso paraliza sus naves con parras de hiedra y transforma los remos en serpientes, y para asustar a los piratas se transforma en león, hace sonar flautas y aparecer bestias fantasmales, enloqueciendo a los piratas que se arrojan al mar donde se ven convertidos en delfines. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 140 b.

Algunas de las representaciones que reflejan esta locura colectiva siguiendo a AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 68; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 310-311, las encontramos en:

Siglo VI a. J. C., piratas tirrenos. Munich. Antikensammlung.

Siglo I a. J. C.: *Culto misterico de Dioniso*. Pompeya. Villa de los Misterios.

Siglo I: *Triunfo de Baco* (Baco con su séquito). Tarragona. (s. l.). También se encuentran escenas de Baco con sus acompañantes en Mérida. Museo Nacional de Arte Romano; Burgos, Valle de Valdearados; Madrid. Museo Municipal; Lisboa, Museo Etnológico de Belém; Sarcófagos romanos, British Museum.

Siglo II: Copenhague, sarcófago (Baco con su séquito). Copenhague. Ny Carlsberg Glyptothek.

Bober y Rubinstein hablan de modelos anteriores que son utilizados por grabadores del Renacimiento como: MARCANTONIO, *Priapo y la sátiresa* (Priapo fue considerado hijo de Dioniso e incluido en su cortejo). (s. l.).

Siglo XVI (Algunas de las representaciones de las fiestas o bacanales): CARTARI, Vincenzo, *Sátiros y ménades*. (s. l.); RAIMONDI, Marcantonio (bacanal con sátiros y ménades). (s. l.); BALDUNG GRIEN, Hans. (s. l.); PENCZ, Georg. (s. l.); BOS, Cornelis. (s. l.); VAN HEEMSKERCK, Marten. (s. l.), BEHAM, Barthel. (s. l.); GHISI, Giorgio. (s. l.); TEMPESTA, Antonio. (s. l.); CARON, Antoine. (s. l.).

Siglo XVII (Episodio de los piratas tirrenos): BOULANGER, Giovanni. (s. l.); MATHAM, Jacob. (s. l.); *Baco y Ariadna*, manufactura de los Gobelinos. Colección del Banco Hispano Americano; Tapiz flamenco. Patrimonio Nacional.

Apolodoro menciona la locura provocada por Dioniso a estos personajes que no abrazaban su culto o no lo reconocían como un dios, e igualmente se recoge esto en *Las Bacantes* de Eurípides, donde Dioniso instaura su culto enloqueciendo a las mujeres tebanas y a miembros de la familia de Sémele, su madre, quienes no lo reconocen como un dios. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 139 b, 140 a y 140 b, 141a. APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5 y ss.; y EURÍPIDES.- 2003, *Andrómaca, Heracles loco, las Bacantes*. (Traducción: Francisco Rodríguez Adrados). ALIANZA. BIBLIOTECA TEMÁTICA, N° 8260, Madrid. Véanse Ágave, Penteo así como las Prétides en las pp. 311 y ss. 343-344 de la presente investigación.

⁶⁷³ OVIDIO, *Op. cit.*, 525 y ss.

una marcha que abre una bacante con una flauta, acompañada de un pequeño Eros, cerrando la marcha Sileno, un anciano y sabio sátiro de quien se dice fue el educador de Dioniso y parece ir golpeando lo que pudiera ser un instrumento musical parecido a un tambor. El dios monta en una pantera, cubre su desnudez con una piel de ese animal, va tocado de una corona de hiedra y lleva un tirso con una máscara de mujer, lo que consideramos lo relaciona con el teatro. En su mano derecha parece llevar un instrumento musical para acompañar a su séquito. En conjunto la imagen resulta más dinámica por la acción de desfile alegre y musical. Aunque la locura o desenfreno no se muestra reflejada en éstas imágenes donde la actitud del dios se muestra serena, a diferencia de la mayor agitación que presentan el resto de los personajes⁶⁷⁴.



Fig. 87.- POUSSIN, Nicolas. *Bacanal con "tañedora de laúd"*. París. Musée du Louvre. Hacia 1627-1628.

Puede decirse que las representaciones que aluden a este dios y a su séquito no reflejan la locura que acompaña al dios, ni a ningún ataque o arrobamiento que no sea otro que el producido por la ebriedad del vino, reflejándose por ello en las representaciones sólo uno de los aspectos que rodean a Dioniso. Un ejemplo de esto puede verse en *La Bacanal* de Tiziano (fig. 85), donde el cortejo se nos muestra bebiendo en jarras de vino y en desenfadado alboroto, en contraste con la bacante dormida del primer plano⁶⁷⁵.

Caron nos muestra en uno de sus grabados a Dioniso (fig. 86), a partir de una interpretación de las *Imágenes* de Filostrato. En ella podemos ver a Baco caminando sobre una embarcación. Su cuerpo desnudo aparece ligeramente cubierto con hojas de parra en torso y abdomen, y una guirnalda de vides adorna su cabeza. Por el mástil trepan frondosas

⁶⁷⁴ Recogen Aghion, Barbillion y Lissarrague y coinciden con González de Zárate y Carpenter en que, a principios del siglo V a J. C. Dioniso suele tener el aspecto de: « (...) un dios de lengua barba, coronado de yedra o vid, con un vaso de dos asas verticales (cántaro) vestido de larga túnica, casi femenino ». La hiedra o la vid han sido desde el mundo antiguo asociadas a Dioniso. Hacia finales del mismo siglo ya comienza a ser representado como un joven imberbe y semidesnudo que cubre su cuerpo con pieles. Según Aghion, Barbillion y Lissarrague las imágenes dramáticas del dios son las referentes a la comedia y a la tragedia, se trataba de fiestas en su honor que lo asociaban al teatro. También mencionan que es el cortejo del dios el que aparece representado tanto en el trance provocado por el propio dios como por la influencia del vino, pero que el dios parece ajeno a todo ello. Esto aparece representado en un ánfora del pintor de Cleófrades que se encuentra en Munich en el Antikensammlung, datada hacia el 500 a. J. C. AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 67; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 308; y CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, pp. 38 y 52.

⁶⁷⁵ Tiziano en esta obra se basa en un texto de Filostrato que describe una bacanal en la isla de Andros, el cual ha representado Tiziano « bajo formas desbocadas ».

Otras imágenes representan al cortejo de Dioniso con gran desenfreno, de ellas podemos poner a modo de ejemplo la obra cuya imagen no hemos podido conseguir y que data del siglo XVII: VAN LOO, Jacob. *Escena báquica*. Amsterdam. Rijksmuseum. AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 66.

vides. Los piratas se encuentran derrotados por Dioniso, y poseídos por la locura. En la imagen, la mano derecha del dios toca la cabeza de un pirata postrado de rodillas y con la cabeza baja, atados sus brazos por detrás de la espalda y quizá también los pies según su postura. Otro pirata que aún no ha abandonado el remo mira hacia atrás, sorprendido, al dios que ha atado a su compañero que se encontraba junto a las lanzas. Dos piratas huyen del barco ante un animal salvaje que los amenaza, mientras que en la popa, otros dos piratas ya han saltado al agua ante la presencia de una pantera que les acecha desde el barco. Sabemos por la narración de Filostrato que los piratas están enloquecidos, lo que Caron parece haber representado en un grupo disperso de personajes agitados que extienden delante de sí los brazos, y miran hacia atrás, en una agitada huída, sobre el barco o ya en el mar. En un primer plano y en el agua se encuentran los piratas ya transformados en delfines de aspecto poco apacible y que nadan en direcciones contrarias, un grupo hacia la derecha y otro a la izquierda. Se manifiesta la dificultad de representar la locura, puesto que ésta no acusa rasgos físicos aparentes y se muestra en la agitación de los mismos. Contrasta sin embargo la actitud de estos piratas con la serenidad de Dioniso. Por la narración de Filostrato suponemos que el barco representado en un segundo plano, y no muy lejano de este primero es el de Dioniso. Filostrato lo menciona como un barco sagrado frente al regentado por los piratas locos. Lo cierto es que el barco del fondo puede dar idea de cierta serenidad, ausente en el barco de los piratas locos que protagoniza la obra⁶⁷⁶.

⁶⁷⁶ Otras imágenes donde aparece Baco, aunque pese a los atributos que se le asignan - corona de yedra, tirso, pieles de animales salvajes o la vid - no presenta rasgos de locura aparentes:

Siglo XVI: COSIMO, Piero di. (s. 1.); CARAGLIO ó CARALIUS, Jacobus Veronensis. *Baco*. (s. 1.); LEONARDO DA VINCI. *Baco*. París. Musée du Louvre. MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI. *Baco*. Florencia. Museo Nazionale; CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi. Florencia. Galería de los Uffizi; del mismo autor *Baco* (enfermo). Roma. Galería Borghese; FLORIS, Frans. *Asamblea de dioses*. (s. 1.); RENI, Guido. Florencia. Galería Pitti; VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Triunfo de Baco o Los borrachos*. Madrid. Museo del Prado; Herculano. Nápoles. Museo Nazionale.

Filostrato describe la obra que representa al episodio de los piratas: « Los Tirrenos, (...) están emboscados esperando a Dioniso, pues les ha llegado la noticia de que es un trotamundos afeminado, de que su nave es oro puro por las riquezas que lleva y de que va acompañada tan sólo por mujeres lidas, Sátiros, flautistas, un anciano portador de tirso, vino maronio y el propio Marón [Según las leyendas hijo o nieto de Dioniso]. Han oído que también navegan con él Panes con forma de chivos y planean, aparte de hacerse con las Bacantes, despellejar tal ganado caprino, similar al que pace en el país de los Tirrenos [...] bajo el influjo enloquecedor de Dioniso están comenzando a convertirse en delfines, aunque no de los habituales o de los que pueblan el mar. Ése tiene oscurecidos los costados; áquel, el pecho resbaladizo; en la espalda de éste está surgiendo una aleta; en ese otro crece una cola; la cabeza de aquél ha desaparecido, mientras que aquel otro la conserva; la mano de éste se diluye, en tanto que ése se lamenta de la desaparición de sus pies. / Dioniso, desde proa, se divierte con la escena y grita órdenes a los Tirrenos, que ya han perdido su forma humana para convertirse en peces, trocando en buenos sus perversos hábitos ». Ovidio en su *Metamorfosis* recoge a un Dioniso niño al que los piratas intentan engañar: « No me habéis prometido estas costas, marineros, no es ésta la tierra que os he pedido. ¿Por qué acción he merecido este castigo? ¿Qué gloria es la vuestra, si siendo jóvenes engañáis a un niño, si siendo muchos a uno solo? (...) la nave se quedó quieta en el mar, no de otro modo que si estuviera en dique seco. Aquéllos, presa de estupor, persisten en agitar los remos (...) Las hiedras inmovilizan los remos y con curvos anillos serpentean y con pesados racimos adornan las velas. Él, coronada su frente de racimos de uva, agita una lanza cubierta de ramos de pámpano; a su alrededor descansan tigres y vanas imágenes de linceos y los feroces cuerpos de moteadas panteras. Saltaron los hombres, bien provocara esto la locura, bien el temor, y Medón, el primero, comenzó a ennegrecerse en su cuerpo y a arquearse con una pronunciada curva de su espina dorsal (...) Libis, por su parte, al querer hacer girar los remos que se resisten, ve que sus manos se reducen a un pequeño tamaño (...) que ya podían recibir el nombre de aletas (...) ». GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 310 y 312; FILOSTRATO, F.- 1993, *Imágenes*. SIRUELA. COLECCIÓN LA BIBLIOTECA AZUL, N^o 1, Madrid, pp. 68 y 70; OVIDIO, *Op. cit.*, III, 650-675.

Algo semejante podemos observar en la imagen de Poussin de la *fig. 87*, la bacanal se desarrolla en un ambiente mucho más reposado y acompañado de música. Una atribución a Poussin (*fig. 88*) nos muestra a Dioniso en un carro tirado por centauros. El dios permanece aparentemente impasible, mientras el séquito que lo acompaña se presenta como un gran tumulto de cuerpos prácticamente desnudos y en gran agitación, donde se entremezclan bacantes, sátiros y amores, algunos de los cuales vemos con instrumentos musicales. Baco se presenta desnudo, casi entronizado, ante tal bacanal que se oficia en su honor⁶⁷⁷.



Fig. 88.- POUSSIN, Nicolas (Atribución). *Triunfo de Baco*. Kansas City. Nelson Gallery-Atkins Museum. Siglo XVII.

6.1.3. Locura mística

Esta locura es la provocada por el arrobamiento que conlleva el culto a Dioniso. Este fervor arrastra a la enajenación de sus adoradores con unas consecuencias que pueden llegar a ser muy trágicas, como podemos ver en las acciones de las ménades.

ÁGAVE

Ágave es hija de la unión del rey de Tebas, Cadmo, con su esposa, Armonía. Es tía de Dioniso por ser hermana de Semele, madre del dios. La locura de Ágave tiene lugar cuando Dioniso llega a Tebas y pretende vengar las difamaciones de que fue objeto su madre Semele, por parte de su tía y



Fig. 89.- *La muerte de Penteo*. Copa ática de figuras rojas. Toronto. Colección Dr. E. Borowsky. Hacia 480 a. J. C.

⁶⁷⁷ Poussin realizó otras obras sobre bacanales entre las que encontramos: “*Bacanales*” Richelieu o *El Triunfo de Neptuno*. Filadelfia. Museum of Art. Hacia 1634; *Bacanal delante de un templo*. Paradero desconocido. Hacia 1635-1640. Existe un grabado de MARIETTE, Pierre Jean (s. l.) 1688, a partir de dicha obra de Poussin; *Bacanal delante de una herma*. Londres. National Gallery. Hacia 1631-33 (La obra que se conserva es un grabado de un autor desconocido, posiblemente a partir de otras obras de Poussin). AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 66; y VV. AA.- 1975, *La obra pictórica completa de Poussin*. (Traducción: F. J. Alcántara). NOGUER, Barcelona, pp. 90, 94, 106. Desde la simbología, Chevalier y Gheerbrant consideran que el culto a Dioniso no es sino una liberación del mundo terreno que conlleva una búsqueda de lo espiritual a través de lo irracional. « En el sentido más profundamente religioso, el culto a lo dionisiaco, a despecho de sus perversiones e incluso a través de ellas, testimonia el violento esfuerzo de la humanidad para romper la barrera que la separa de lo divino para liberar su alma de los límites terrenos. Los desbordamientos sensuales y la liberación de lo irracional no son más que muy torpes búsquedas de algo sobrehumano [...] Dionisio simboliza la ruptura de las inhibiciones, de las represiones, de los rechazos. Es una de las figuras nietzschianas de la vida, opuesta al prudente aspecto apolíneo ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 421.

primos, pues extendieron el rumor de que la muerte de su madre, fulminada por Zeus, fue consecuencia de una mentira de Sémele para jactarse de relaciones con el dios y de ahí su castigo. Ágave queda convertida en bacante cuando Dioniso enloquece a las mujeres tebanas que se refugian en los montes, según se ha comentado anteriormente. Como Penteo se opusiese al culto de su primo y no reconociese ni con las pruebas que éste le da que es un dios, Dioniso que quiere castigarlo, se las arregla para convencerlo de que vaya a observar los ritos de las bacantes a los montes, donde termina siendo descubierto, y confundido con un león. Ágave, seguida de las demás bacantes - entre las que se encuentran también las tías de Penteo: Ino y Autónoe - es la primera que lo descubre, da muerte y despedaza a su hijo en el ataque de locura, clava su cabeza en la punta del tirso, y se dirige hacia Tebas a mostrar su trofeo. Allí su padre, Cadmo, le hará entender que al león que creía haber matado no es sino su propio hijo, Penteo⁶⁷⁸.

Eurípides narra así en su tragedia la locura de Ágave:

« La madre, la primera, comenzó como sacerdotisa el sacrificio y cae sobre Penteo. Él arrancó de sus cabellos el gorro para que al reconocerlo la desdichada Ágave no le diera muerte (...): “ Soy yo, madre, tu hijo Penteo (...) compadéceme, madre, no mates a tu hijo por mis pecados ”./ Pero ella, echando espuma y girando sus pupilas extraviadas, no en uso de razón cual debería, por Baco estaba poseída y su hijo no lograba persuadirla. Tomando por el codo el brazo izquierdo (...) arrancó el hombro, no usando su fuerza, sino que el dios hizo fácil el trabajo de sus manos. Ino entre tanto en el otro lado trabajaba desgarrando las carnes; y Autónoe y la tropa entera de las ménades se le echaba encima (...) Se llevaba una un codo, otra los pies junto con las botas [...] la cabeza miserable que acertó a coger su madre con las manos, tras clavarla en la punta de un tirso la lleva cual si fuera la de un león (...). Y viene, ufana por esa caza infortunada, hacia dentro de estas murallas, mientras invoca a Baco cual compañero de la caza, cual colaborador en la captura (...) »⁶⁷⁹.



Fig. 90.- *Penteo desmembrado por las ménades. Hidria ática. Berlín. Antikensammlung. Hacia 500 a. J. C.*

⁶⁷⁸ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 16 a-16 b, 420 b, 421 a, 476 a; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 280; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 179.

⁶⁷⁹ Apolodoro también menciona la locura de la hija de Cadmo al matar a Penteo: « (...) yendo al Citerón para observar a las Bacantes, fue desmembrado por su madre Ágave que en un rapto de locura lo confundió con una fiera ». Diodoro menciona el castigo que recibió Penteo, aunque no narra el episodio de la locura de Ágave ni de cómo ésta dio muerte al heredero de Cadmo. Pausanias menciona la muerte de Penteo pero no destaca que fuera Ágave, sino el grupo de mujeres bacantes: « Dicen que Penteo trataba insolentemente a Dioniso y, entre otros atrevimientos, finalmente fue al Citerón para observar a las mujeres, y subiendo a un árbol vio lo que hacían. Éstas, tan pronto como lo descubrieron, lo arrastraron abajo, y estando vivo lo despedazaron miembro a miembro ». Graves también narra la locura de Ágave pero dando una versión diferente que incluye la locura de su hijo: « Penteo, rey de Tebas, a quien no le agradaba el aspecto disoluto de Dioniso, ordenó su detención junto con todas sus Ménades, pero éste enloqueció y en vez de poner los grilletes a Dioniso se los puso a un toro. Las Ménades volvieron a escaparse y marcharon enfurecidas a las montañas, donde despedazaron a algunos terneros. Penteo intentó detenerlas, pero, excitadas por el vino y el éxtasis

Higinio menciona el enloquecimiento de Ágave y sus hermanas, contando qué sucede con Ágave cuando recupera la cordura:

«Penteo (...) negó que Líber fuera un dios y no quiso aceptar sus misterios. A causa de esto, su madre Ágave, y sus hermanas Ino y Autónoe, enloquecidas por Líber, lo despedazaron./ Ágave, cuando recuperó el dominio de su mente y vio qué crimen había cometido a impulsos de Líber, huyó de Tebas y llegó errante a las tierras de Iliria, junto a Licoterses, quien la acogió »⁶⁸⁰.

La imagen de la *fig. 89* vemos a Penteo en el momento anterior a su muerte destrozado a manos de dos bacantes que lo sujetan cada una por un brazo y agarran su cabello por la frente. Una de ellas ha de ser su madre Ágave pudiendo ser las otras tres figuras las de sus dos tías: Autónoe e Ino. En la derecha de la imagen un sátiro levanta los brazos mirando hacia arriba, ante la muerte de Penteo que está a punto de suceder⁶⁸¹.

En la imagen de la *fig. 90* vemos a tres bacantes que sostienen diferentes partes del cuerpo de Penteo. Ágave podría ser la bacante de la derecha, por llevar la cabeza, que según hemos visto, después sería clavada en el tirso. Respecto a la locura en estas dos imágenes del mundo antiguo, podemos decir que la acción se representa antes o después del hecho, la locura no se interpreta en gestos significativos de los personajes afectados, sino en el comienzo o final de la acción causada por la locura.

En el grabado de Caron, muy posterior (*fig. 91*) vemos, sin embargo, a las bacantes en plena locura y acción de matar a Penteo. Éste, ya sin cabeza y con la sangre manando abundantemente, sigue siendo objeto de la locura de las ménades que lo golpean con gruesos garrotes. De nuevo, una de ellas, alza en lo alto de una de sus manos la cabeza de Penteo. En un primer plano encontramos a dos grifos que levantan sus cabezas, simbolizan la vigilancia y de ellos se dice que custodian el cráter lleno de vino que posee Dioniso. La escena se sitúa en lo que parece ser la bifurcación de dos caminos, o el punto donde el camino que viene de la ciudad situada justo al fondo, comienza a adentrarse en el bosque. Al comienzo de este segundo camino es donde encontramos a las bacantes dando muerte al rey. También en ese segundo camino que conduce a los



Fig. 91.- CARON, Antoine.
Diseño para las "Imágenes" de Filostrato. (I18). Las bacantes y Penteo. Siglo XVI.

religioso, le arrancaron los miembros uno a uno. Su madre Ágave encabezaba el tumulto y fue ella misma quien arrancó la cabeza a su propio hijo ». EURÍPIDES, *Op. cit.*, *Las Bacantes*, vv. 1114-1146; APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5, 2; DIODORO DE SICILIA, *Op. cit.*, vol. II, IV, 2,1; PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. I, II, 2, 7. GRAVES, R.- 2004 (2ª edición, 3ª reimpresión), *Los mitos griegos*. (Traducción: Esther Gómez Parro). ALIANZA. HUMANIDADES, vol. I, Madrid, 27 f.

⁶⁸⁰ HIGINIO, *Op. cit.*, CLXXXIV, 1-2.

⁶⁸¹ Por Carpenter sabemos que en la cara posterior de esta copa ática ya las ménades han dado muerte a Penteo y bailan ante Dioniso sosteniendo partes del cuerpo despedazado, mientras, un sátiro toca una música en su doble flauta. CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 100.

montes, vemos el árbol arrancado donde se ocultaba el infortunado, y un poco más lejos, bajo un frondoso bosquecillo de cepas, encontramos un pequeño claro donde cuatro bacantes danzan en corro, y dos personajes, encima de éstas y desde los árboles, observan la escena. Por el texto de Filostrato pensamos que quizá pueda ser el propio Dioniso acompañado de Penteo, y que Caron narre los diferentes momentos del episodio de modo simultáneo en una misma obra; pues al fondo, bajando por el camino hacia la ciudad, unas mujeres aparecen en actitud de lamento, y a lo lejos, en la ciudad, una procesión parece conducir un féretro hacia un santuario⁶⁸².

BACANTES O MÉNADES

Las bacantes o ménades, son las mujeres que acompañan a Dioniso, las cuales, poseídas por el delirio místico del dios, bailan y tocan en su cortejo o ejército, dependiendo de las versiones.

Chevalier y Gheerbrant dicen de las ménades que:

« Las bacantes o ménades, *las furiosas, las impetuosas*, son mujeres enamoradas de Dioniso que se abandonan con fervor a su culto, a veces hasta el delirio y la muerte »⁶⁸³.

Su enajenación no se debe al vino ni al sexo, sino que proviene de la música y de la danza. Pueden llegar a ser muy violentas, siendo en ocasiones presas de la locura. También pueden castigar con el enloquecimiento de quienes se oponen a los deseos del dios.

Visten con ligeros velos o pieles de cervatillo y pantera, y llevan una corona de hiedra o vid, además de un tirso; también pueden llevar instrumentos musicales. Pueden representarse con animales como panteras, leones, o serpientes, demostrando que gobiernan las fuerzas de la Naturaleza, de la cual serían sus « espíritus orgiásticos ». En sus

⁶⁸² Filostrato describe la locura de las Ágave, Ino y Antínoe en este grabado, perteneciente a su obra *Imágenes*: « (...) Y ellas destrozan su presa: ahí está la madre con sus hermanas, éstas arrancándole los brazos mientras que aquélla arrastra a su hijo por los cabellos (...) En cualquier caso, no saben lo que están haciendo y en las súplicas de Penteo creen oír los rugidos de un león. / Esto es lo que ocurre en la montaña. En primer término aparece Tebas, el palacio de Cadmo, el llanto por la muerte de la presa y los familiares intentando recomponer el cadáver para depositarlo en una tumba [...]. Digna de lástima es también la situación de las mujeres (...) No sólo las ha abandonado la locura, sino también la fuerza que el delirio baquico les transmitía. (...) están quietas, conscientes ya de lo que hicieron durante su posesión dionisiaca. Sentadas en el suelo, una reposa la cabeza en las rodillas y otra en el hombro, mientras que Ágave desea ardientemente abrazar a su hijo, pero teme tocarlo. La sangre del joven le mancha las manos, las mejillas y el pecho descubierto ».

Algunas de las imágenes donde aparece Ágave dando muerte a su hijo las encontramos en:

(s. f.): Cerámica griega clásica. Roma. Villa Giulia.

Siglo VI a. J. C.: Vaso del pintor EUFRONIO. Boston. Museum of Fine Arts.

Siglo II: Relieves en sarcófago. Pisa. Camposanto.

Siglo XVI: VOLTERRA, Daniele da. Roma. Palacio Farnesio. SOLIS, Virgil. *Metamorfosis* (Penteo junto a Baco). (s. l.).

Siglo XVII: HIRE o HYRE, Laurent de la. Montluçon, Museo; Chicago. Art Institute.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 540; FILOSTRATO, F., *Op. cit.*, pp. 66 y 68; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 315; CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 80; AGHION, I; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 281.

⁶⁸³ Chevalier y Gheerbrant toman de H. Jeanmaire que « simbolizan la embriaguez de amar, el deseo de ser penetradas por el dios del amor, así como la “ irresistible posesión de esta locura, que es como el arma mágica del dios ” » También estos autores mencionan sus relaciones con la histeria y la posesión, tema que veremos en el siguiente apartado. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 168.

representaciones más antiguas aparecen siendo abrazadas por los sátiros, aunque posteriormente se las representa rechazándolos, o siendo sorprendidas cuando duermen⁶⁸⁴.

Eurípides describe en su obra *Las Bacantes*, cómo al llegar a Tebas, al negarse el rey Penteo a introducir el culto a Dioniso convierte en bacantes a sus mujeres, que serán las que luego den muerte al rey:

« A Tebas, la primera en esta tierra griega, hice gritar el *eleleú*, revistiendo con pellizas de cervato la piel de sus mujeres y poniendo en sus manos el tirso, dardo de yedra; pues las hermanas de mi madre Sêmele (...) afirmaba que Dioniso, yo, no era hijo de Zeus. Decían que Sêmele había yacido con un mortal cualquiera y echaba a Zeus la culpa de su lujuria [...] Por eso las agujijoneé, entre ataques de locura, lejos de sus casas; ahora viven lejos en el monte, con mente extraviada. Las obligué a llevar los atavíos propios de mis orgías; y a toda la semilla femenil de Tebas, a todas las mujeres las hice huir enloquecidas de sus moradas (...) »⁶⁸⁵.



Fig. 92.- *Bacante*.
Roma. Palacio de los
Conservadores.
Siglo IV a. J. C.

Luciano describe a las bacantes en el ejército que acompaña al carro de Dioniso:

« (...) sus líneas y escuadras estaban integradas por mujeres locas y posesas, coronadas de yedra, vestidas con pieles de cervato, con jabalina sin punta de acero, hechas también de yedra (...) iban con ellas unos cuantos jóvenes campesinos, desnudos, bailando una danza procaz, con colas y cuernos, como los que asoman en las frentes de los chivos recién nacidos »⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ Ateneo menciona del desfile de Dioniso a las ménades: « Seguían al carro sacerdotes, sacerdotisas, camareros de las imágenes sagradas, cofradías de todo tipo y mujeres que portaban las antorchas. Tras ellas, las bacantes macedonias denominadas *mimallónes*, *bassárai*, *lydai* (lidias), con las cabelleras sueltas y coronadas unas con serpientes y otras con tejo, vid y hiedra. Sostenían en las manos las unas puñales y las otras, serpientes (...) ».

En las páginas anteriores las imágenes citadas, tanto en el texto como en las notas, por lo general incluyen imágenes de ménades, como es el ejemplo de la obra de TIZIANO VECELLIO. *Los andrianos*; POUSSIN, Nicolas. *Bacanal*, o VAN LOO, Jacob. *Escena báquica*. Otras obras donde aparecen bacantes las encontramos en: Siglo V a. J. C.: relieves. Museo del Prado.

Siglo IV a. J. C.: ESCOPAS. Altares funerarios y vasos. Museo de Viena; y cerámicas (ménades en éxtasis). Munich. Antikensammlungen.

Siglo I: candelabros. (s. l.).

Siglo II: *Penteo siendo despedazado* (sarcófago). Pisa. Camposanto.

Siglo XIX: CARPEAUX, Jean Baptiste. París. Musée d'Orsay; LÉVY, Henry Léopold. *La muerte de Orfeo*. París. Musée d'Orsay.

ATENEIO.- 1998, *Banquete de los eruditos*. (Traducción: Lucía Rodríguez-Noriega Guillén). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 257, vol. I, Madrid, V, 198 E; GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 348 a; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 65 y 66; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 309 y 315.

⁶⁸⁵ La muerte del rey Penteo a manos de las bacantes será vista más adelante. EURÍPIDES, *Op. cit.*, *Las Bacantes*, vv. 23-37.

⁶⁸⁶ Así recoge Nono la descripción de las ménades en el ejército de Dioniso. El tirso viene a ser el arma que utilizan para provocar la locura:

« Corrían así pues como en éxtasis los soldados de uno y otro lado hacia el estruendo del combate, especialmente los implacables seguidores de Dioniso. Avanzaban en torrente las falanges de Basárides [bacantes] y mientras se agrupaban, una de ellas ciñó un lazo serpentino en torno a su cabeza, mientras otra, por su parte, trenzaba su cabellera con hiedra perfumada. Otra a su vez blandía en la mano el tirso de bronce, que causa la locura, y otra aún soltaba el nudo que ataba los bucles de su largo cabello sobre su cuello, como una Ménale [ménade] sin velo, y sobre ambos

Imágenes como las de la *fig. 92* nos dan a entender cómo veían en el mundo antiguo, a estos personajes de la mitología portadores de la locura: cubiertas por un vaporoso velo de grandes pliegues que deja entrever bajo éste su desnudez. La figura calza unas ligeras sandalias que apenas cubren el pie, y en este caso su pelo está recogido aunque no parece ser lo frecuente. En su mano derecha lleva un puñal, y en su izquierda lo que quizá sea un pellejo de vino. La imagen presenta gran dinamismo, y el cuchillo y agitación de la bacante, que en la imagen podría encontrarse en una danza, dan a entender la locura del personaje. Es una locura que, pensamos, el artista pretende sugerir a través de la postura del cuerpo, con los brazos y piernas separadas y algo inclinadas hacia atrás; además de los atributos como el arma y el que pensamos puede ser una especie de recipiente de vino o instrumento musical, el cual lleva en su mano izquierda. La *ilustración 2* nos muestra un ejemplo de otra ménade, esta vez con el pelo suelto y ondulado y con el característico tirso. Lleva también sandalias y un velo de grandes pliegues, aunque su pose es mucho más relajada que la anterior y sostiene un largo tirso, su arma característica, que no es sino una vara que adornaban con yedra y hojas de parra en la que podían colocar hojas de lanza ocultas, como hemos visto en Nono de Panópolis⁶⁸⁷.



Fig. 93.- DELACROIX, Eugène. *Bacante dormida*.
París. Louvre. 1844.

Delacroix representa en la *fig. 93* a una ménade dormida apaciblemente en una postura semejante a la pintada por Tiziano (*fig. 85*), donde su apariencia parece quedar lejos de toda locura⁶⁸⁸.

hombros hacía batir el viento sus rizos sin trenzar. Entre tanto, otra agitaba el bronce doble de dos aldabones (...) Otra basáride, poseída por la fuerza de la locura, batía sus palmas sobre los timbales de piel de buey, de profundo bramido, hacía resonar en sus manos un repique que imitaba el fragor de la batalla. Así los tirso se hicieron lanzas, pues oculta entre pétalos de vid estaba la hoja de la lanza broncea. Había otra Bacante, ávida del sangriento combate, que adornaba su cuello con un collar de serpientes devoradoras de carne cruda, mientras que otra se ponía un velo hecho de piel de panteras moteadas sobre su pecho, y una tercera vestía su cuerpo a modo de túnica con las pieles de variados colores de unos ciervos montaraces, ajustándose la piel de un colorido cervatillo ». LUCIANO.- 1996 (1ª reimpresión), *Obras*. (Traducción: Andrés Espinosa Alarcón). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, Nº 42, vol. I, Madrid, Preludio. Dioniso, 1; y NONO DE PANÓPOLIS.- 1995, *Dionisiacas*. (Traducción: David Hernández de la Fuente). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, Nº 286, vol. II, Madrid, XIV, 337-361.

⁶⁸⁷ Según Carpenter es hacia finales del siglo IV a. J. C. cuando las ménades o Dioniso llevan el tirso, que dice es un largo tallo de hinojo coronado con hojas de yedra y que puede ir acompañado de serpientes y panteras. Dice Cirlot que a este atributo de Dioniso se le considera de origen tracio, que se compone de hojas de parra y de hiedra, siendo ya probablemente conocido por los egipcios y asiáticos. CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 37; CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 446.

⁶⁸⁸ Ya en el 500 a. J. C. aparecen las ménades dormidas, momento que suelen aprovechar los sátiros para violentarlas. AGHION, I; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 66.



2.- *Bacante*. Madrid. Museo del Prado. Entre siglos IV-I a. J. C.

PARZIVAL

Parzival o Parsifal, es un loco místico y héroe de la leyenda del Grial, continuada por Wolfram von Eschenbach a partir de la obra inconclusa de Chrétien de Troyes. Parsifal atraviesa una serie de fases que pasan desde el pecado al arrepentimiento, y finalmente a un acercamiento a Dios. Es por ello que se le ha llamado *loco* al ser un « inocente » puro.

Según Wolzogen y cols., en la versión de Wolfram, el joven e ignorante Parzival tras ver a los caballeros abandona su hogar con « vestiduras de loco »⁶⁸⁹.

6.1.4. Locura por mancha

La locura *por mancha* es aquella en la que los personajes buscan una purga para su mal. La locura es considerada así, como algo pasajero, que puede ser erradicado por los dioses mediante una purificación adecuada. No deja de suponer un castigo, que en el caso de Heracles, es una mancilla injusta provocada por los celos de Hera ante los muchos engaños de su esposo. En el caso de Ixión, esta locura por mancha lleva al personaje a una búsqueda de la purificación que nadie se atreve a limpiar, por haber dado muerte a un pariente. Alcmeón, sin embargo, se ve abocado por todas las circunstancias a cometer un crimen de un modo forzado y casi obligatorio, obteniendo también la locura como castigo. En todos los casos, los personajes terminan encontrando en la divinidad la expiación de su locura⁶⁹⁰.

⁶⁸⁹ Pese a que la locura que venimos citando pertenece al mundo clásico, consideramos en este apartado la inclusión de este destacado héroe místico, Parzival, perteneciente a la narrativa de una posterior época medieval, por sus características de personaje mitológico asociado al misticismo religioso.

Según Wolfram, ante la aparición de los caballeros en los que cree ver a Dios, nacen los deseos en el joven de marchar en busca de aventuras. Su madre, afligida, le entrega la montura y un traje de loco: « El joven noble e inexperto, pidió insistentemente a su madre un caballo, de modo que el corazón de ésta se llenó de tristeza. Ella pensaba: “ No se lo voy a negar, pero tiene que ser un rocin muy malo ”. Y la reina siguió meditando: “ A la gente le gusta mofarse. Mi hijo llevará sobre su bello cuerpo vestidos de bufón. Cuando le tiren de los pelos y le den palos, seguro que volverá a mí ”. Cuando la doncella de la tienda invadida por Parzival relata a su marido sobre el héroe, menciona acerca de sus vestiduras y aspecto: “ Vino un loco cabalgando. Aunque he conocido a mucha gente, nunca he visto a nadie tan hermoso ”. ESCHENBACH, W. von.- 1999, *Parzival*. (Edición: Antonio Regales). SIRUELA. BIBLIOTECA MEDIEVAL, N° 1, Madrid, pp. 79-80 y 82.

Por una miniatura medieval del joven Parzival, podemos imaginar cómo era este traje de loco místico durante la época medieval y el aspecto “ inocente ” con el que salió al mundo. Parzival tiene por vestiduras únicamente una casulla de un color neutro que le llega hasta los pies, de manga larga y atada en la cintura; y calza una botas oscuras y puntiagudas. Sostiene además, las riendas de un caballo de pequeña estatura situado a su derecha. El animal está engalanado con una llamativa capucha roja de orejas, cuyo manto se extiende por debajo de una montura amarilla, y cuelga en exceso sobre las patas del caballo. La capucha está adornada con la imagen de un escudo de armas, el mismo que puede apreciarse en el estandarte, escudo y casco, del caballero situado a la izquierda de ambos; y que dobla prácticamente en estatura tanto al joven como al caballo. Esta imagen perteneciente al siglo XIV pertenece a LICHTENSTEIN, Ulrich von. *Códice Manese*. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg.

Puede observarse la forma similar de vestir en *Dixit insipiens* o *El loco de Dios*, en las pp. 477 y ss. del capítulo décimo de la presente investigación.

Véanse CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 287; GARCÍA GUAL, C.- 1974, *Primeras novelas europeas*. ISTMO. ESTUDIOS CRÍTICOS, LITERATURA, Madrid, pp. 250-251; WOLZOGEN, Hans von y cols.- 1914, *Guía temática completa de Parsifal: estudio del poema literario y musical*. (Traducción: Rafael Cansinos Asséns y N. Rodríguez de Celis). GABRIEL LÓPEZ DEL HORNO, Madrid, pp. 16 y ss.

⁶⁹⁰ Siguiendo a Grimal podemos decir que: « (...) el asesinato es una mancha de tipo religioso que pone en peligro la estabilidad del grupo social en cuyo seno se ha cometido. Generalmente, el asesino

ALCMEÓN

Alcmeón es hijo del adivino Anfiarao y de Erifila. La locura le sobreviene por la persecución de las Erinias tras el asesinato de su madre. Alcmeón busca entonces refugio en Arcadia, en la corte de Fegeo quien lo purifica y libera de la locura, y con cuya hija Arsínoe - o Alfesibea, según las versiones -, se desposa. Este matricidio fue provocado por el deseo de su padre, Anfiarao, quien quería que sus hijos vengaran su muerte, pues su esposa, Erifila, lo obligó a ir a una muerte segura que él conocía por ser adivino. Ello es debido a su vez, a que Erifila se dejó sobornar por Polinices, marido de una de las hijas de su hermano, el rey Adrasto, recibiendo el collar mágico de la diosa Armonía. A cambio debía de obligar a su esposo a ir a la guerra de los Siete contra Tebas.

El hijo de Anfiarao, Alcmeón, tardó en cumplir la voluntad de su padre de salir a luchar contra Tebas, y su madre, de nuevo sobornada esta vez con el vestido mágico de Armonía, lo persuadió para que fuera a la lucha, pues se sabía por un oráculo que el triunfo era seguro si la encabezaba Alcmeón. Tras la victoria, Polinices quedó al mando de Tebas y Alcmeón consultó al oráculo de Apolo. Su respuesta le recordó que debía dar muerte a su madre, y le reveló los sobornos aceptados por ésta, hechos que terminaron por decidirlo al matricidio, tras el cual se volvió loco. Las Erinias comenzaron entonces a perseguirlo, y él se dedicó a la búsqueda de quien lo purificase de esa mancha que le había traído la locura, pese a que tal crimen era un delito aceptado por el propio Apolo desde el oráculo⁶⁹¹.

Por Apolodoro sabemos que pese a la purificación de Fegeo, no quedó del todo limpia su culpa y terminó siendo purificado por el dios del río Aqueloo. Puede que su hermano Anfíloco participase del crimen, de cualquier modo no se le hace partícipe de la locura en las narraciones⁶⁹².

es desterrado de su patria y vaga errante de ciudad en ciudad hasta que se encuentra a alguien dispuesto a purificarlo de su delito. A menudo es enloquecido por las Erinias ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 170 a.

⁶⁹¹ La causa de que su esposa mandara al padre de Alcmeón a la guerra de los Siete contra Tebas fue un collar de la diosa Armonía que Polinices entregó a la madre de Alcmeón a modo de soborno. Polinices, quien sobornó a Erifila era yerno de Adrasto, uno de los reyes de Argos y a cuyo padre, Talao, Anfiarao dio muerte en una disputa. Adrasto nunca perdonó la muerte de su padre y cuando casó a su hermana Erifila con Anfiarao, fue con motivo de idear una venganza contra el asesino de Talao; y ésta fue llevada a cabo por medio de Polinices.

Pausanias no menciona tal purificación, y sí al espíritu de su madre que lo acecha mientras vive en el reino de Fegeo, no viéndose por ello libre de la “ enfermedad ” de la locura: « Cuando Alcmeón después de matar a su madre huyó de Argos, fue a Psófide, llamada todavía Fegia por Fegeo, se casó con Alfesibea (...). [Pero como] no se aliviaba de su enfermedad, acudió al oráculo de Delfos y la Pitia le informó que el espíritu vengador de Erifila sólo dejaría de seguirle a la región que es la más reciente y que el mar hizo desaparecer después del crimen de su madre./ Cuando descubrió la tierra del aluvión del Aqueloo, se estableció allí (...) ». *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 9 a, 20 b y ss., 170 a; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, pp. 151 y ss.; GRAVES, R.- 2002 (2ª edición, 1ª reimpresión), *Los mitos griegos*. (Traducción: Esther Gómez Parro). ALIANZA. HUMANIDADES, vol. II, Madrid, 107 a-e; AGHION, I; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 79; PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. III, VIII, 24, 8-9.

⁶⁹² « Después de la toma de Tebas, cuando Alcmeón supo que su madre Erifila había sido sobornada por causar también su ruina, se indignó aún más y en cumplimiento del mandato de Apolo le dio muerte. Algunos dicen que la mató con la ayuda de su hermano Anfíloco, otros que él solo. Alcmeón fue perseguido por la erinia del matricidio y, enloquecido, se dirigió en primer lugar a Oicles [abuelo paterno de Alcmeón] en Arcadia y, desde allí, a Fegeo en Psófide. Purificado por Fegeo, tomó por esposa a su hija Arsínoe (...) ».

Higinio narra una versión parecida de Alcmeón pero con resultado idéntico pues desemboca en la locura, no se habla de purificación. Según Higinio, Anfiarao se escondió porque sabía que no regresaría y fue su esposa quien delató su escondrijo, siendo el collar del soborno creado por

HERACLES

Heracles, nombre latino de Hércules, es uno de los héroes más famosos de la mitología griega. Tiene por padre a Anfitrión aunque su verdadero padre es Zeus, siendo su madre Alcmena. Es por parte de Anfitrión nieto del rey de Tirinto, Alceo, y descendiente de Perseo. La locura le sobreviene a Heracles enviada por Hera al regresar de una expedición, con el propósito de que el héroe se ponga al servicio de Euristeo, rey de Micenas.

La diosa ya había perjudicado al héroe desde su nacimiento para alterar la promesa de Zeus de que reinaría el primer descendiente de Perseo, adelantando el alumbramiento de Euristeo su primo, y que fuese éste rey en lugar de Heracles.

La locura enviada por Hera provoca que el héroe mate a los hijos tenidos con Mégara y a dos sobrinos hijos de su hermano Ificles, creyendo que eran los hijos de Euristeo, llegando casi a matar a su padre Anfitrión, por confundirlo con Estenelo, padre de Euristeo, crimen que no llega a realizar porque Atenea lo adormece al arrojarle una piedra en el pecho.



Fig. 94.- La locura de Heracles. Paestum.
Hacia 340 a. J. C.

Durante los últimos años de la vida de Heracles le sobreviene un nuevo ataque de locura y al no ser respondido por el oráculo al que acude en un intento de purificarse, comienza a saquear el templo y se enfrenta con Apolo, terminando la lucha cuando interviene el padre de ambos, Zeus⁶⁹³.

Grimal nos dice que:

« Esta serie de asesinatos es explicada generalmente por un acceso de locura que le envió Hera. Según ciertas tradiciones, la diosa quería obligarle a ponerse al servicio de Euristeo, ya produciéndole una mancha que le exigiera someterse a una expiación, ya porque a pesar del oráculo de Zeus, Heracles no se

Adrasto, hermano de Erifila. El padre encarga a Alcmeón que vengue su muerte, petición que éste hace, siendo más tarde acosado por las Furias. Tucídides También recoge la locura de Alcmeón al que Apolo indica cómo el destierro le dará la curación: « (...) se cuenta que Apolo por medio de un oráculo ordenó a Alcmeón (...) cuando anduvo errante después de la muerte de su madre, que viviese en esa tierra [Aqueloo], diciéndole que no se libraría de sus temores hasta que encontrase y viviese en una tierra que cuando mató a su madre no estuviese a la vista del sol ni fuera tierra, por considerar que toda la demás había sido contaminada por él ». Los *Fragmentos* de Sófocles también mencionan la locura de Alcmeón, perseguido por las Erinias. APOLODORO, *Op. cit.*, III, 7, 5; HIGINIO, *Op. cit.*, LXXIII, 1-3. SÓFOCLES.- 1983, *Fragmentos*. (Traducción: José María Lucas de Dios). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 62, Madrid, Alcmeón, p. 59. TUCÍDIDES.- 2005 (5ª edición), *Historia de la Guerra del Peloponeso*. (Traducción: Francisco Romero Cruz). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 97, Madrid, II, 102.

⁶⁹³ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 20 a, 186 b, 187 b, 188 a, 238 a, 239 b, 241 b, 242 a, 255b; RUÍZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 214.

decidía a (...) reconocer a Euristeo por su señor. Era una advertencia que le enviaba la diosa »⁶⁹⁴.

Apolodoro narra la locura de Heracles:

« (...) Hera, celosa, lo enloqueció y Heracles arrojó al fuego los hijos habidos en Mégara y a dos de Ificles; por ello se condenó a sí mismo al exilio y, purificado por Tespio, marchó a Delfos y preguntó al dios dónde debería vivir. La Pitia (...) le dijo que habitara en Tirinto sirviendo a Euristeo doce años y que realizara los trabajos que le impondrían; y añadió que, una vez terminados, sería inmortal »⁶⁹⁵.

La imagen de la *fig. 94* representa a una cratera de cáliz donde la figura de Heracles, situada en el centro, se dispone a arrojar a uno de sus hijos al fuego, que se encuentra a su derecha y representado en una serie de muebles apilados y ardiendo. Detrás de Heracles y situados desde un porche que divide la escena en dos planos, se encuentran de izquierda a derecha de la imagen Alcmena, madre de Hércules, y Mégara, su esposa y madre del niño que está a punto de ser sacrificado. Mégara hace el ademán de llevarse la mano a la cabeza ante la tragedia, y Yolao, sobrino del héroe, el cual - su persecución por Heracles depende de las versiones - aparece también aquí, en un segundo plano, y a salvo de la locura de

⁶⁹⁴ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 242 a.

⁶⁹⁵ Del nuevo ataque de locura tras los doce trabajos que le mandase Euristeo, Apolodoro menciona que habiendo entregado a su mujer Mégara a su sobrino Yolao, decidió buscar esposa en Yole, a quien su padre Eurito, rey de Ecalia, entregaba a quien le venciese a él y a sus hijos en el tiro con arco, práctica en la que se consideraba muy hábil. Heracles les ganó pero los hermanos, excepto Ífito y el padre, no quisieron entregar a Yole a Heracles temiendo un nuevo acceso de locura del héroe que pudiera poner en peligro a la descendencia que tuviesen. Ante robo de ganado en la zona, Eurito acusó a Heracles, e Ífito que creía en su inocencia, se le presentó para ir a ayudarlo a encontrar el ganado robado. Un nuevo ataque de locura hizo que matase a Ífito al arrojarlo desde las murallas de Tirinto y buscarse purificación, aunque las versiones difieren y en Homero y Sófocles, según menciona Margarita Rodríguez de Sepúlveda, no sea la locura la causa de la muerte de Ífito. La Pitia a la que acude en busca de curación le comunica que ha de venderse como esclavo y entregar los beneficios a Eurito como desagravio al crimen cometido.

Ruiz de Elvira señala que la locura se sitúa antes de los trabajos en autores como Apolodoro, Diodoro Sículo, Nicolás de Damasco y Mosco, siendo posterior en Eurípides. Tanto en Apolodoro como en Ferécides, Heracles mata a sus hijos lanzándolos al fuego, mientras que en Eurípides terminará no sólo con la vida de sus hijos sino también de Mégara, a flechazos.

En Diodoro la locura es mandada por Hera en la aflicción de Heracles quien no se quiere ver sometido a alguien que considera inferior a él. En su locura persigue a su sobrino Yolao quien logra escapar de la muerte pero no ocurre lo mismo con sus hijos, a los que atraviesa con sus flechas. Tras los trabajos Diodoro no recoge el nuevo ataque de locura que acomete a Heracles, sino que mata a Ífito arrojándolo desde la torre y tras haber robado unas yeguas.

Higinio recoge la locura de Hércules por obra de Juno y el asesinato de sus hijos y de Mégara, aunque no menciona cómo tuvieron lugar estas muertes.

Eurípides, sitúa la locura de Heracles alterando el orden de las narraciones, tras bajar el héroe al Hades, esto es, entre los trabajos que le encomendara Euristeo, e introduciendo a Teseo, quien lo hace desistir del suicidio. La locura lo sorprende, cuando tras haber regresado a su hogar y matar al tirano Lico - que se había aprovechado de su ausencia -, se encuentra realizando una acción de agradecimiento ante el altar, y en compañía de su familia. Es entonces cuando aparece la Locura personificada y, siguiendo la voluntad de Hera, enloquece a Heracles.

González de Zárate menciona a “ Lisa, la Furia de la rabia ” como la causante del enloquecimiento del héroe.

Algunos ejemplos de otras imágenes de la locura del héroe las encontramos en: cratera del pintor Asteas, Museo arqueológico de Madrid, siglo IV a J. C.; decoraciones Romanas de Torre Palma, hacia siglo VII; o en época muy posterior, una escultura de CANOVA, Antonio. Museo Correr, Venecia, siglo XVIII. APOLODORO, *Op. cit.*, II, 4, 12; 6, 2 y comentario en nota a pie de p. n° 131 del libro II, 6, 2; RUÍZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 214; DIODORO DE SICILIA, *Op. cit.*, vol. II, IV, 11, 1-2; HIGINIO, *Op. cit.*, XXXII, CCXLI; GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 242 a; EURÍPIDES, *Op. cit.*, *Heracles loco*, vv. 930 y ss.; y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 365.



Fig. 95.- CARON, Antoine (?). *Diseño para las "Imágenes" de Filostrato. (II 22) La locura de Hércules. Siglo XVII.*



Fig. 96.- ISAC, Iaspar. *Diseño para las "Imágenes" de Filostrato. (II23). Heracles furioso. Siglo XVII.*

Heracles. En un primer plano y a la derecha del héroe, la Locura o Manía blande un látigo⁶⁹⁶.

Caron representa a Heracles recostado entre la maleza (*fig. 95*) y con una lanza sobre sus piernas. Sabemos por Filostrato que la imagen alude a la locura de Heracles, y suponemos que la escena se sitúa tras haberle lanzado Atenea la piedra que lo adormece. El tamaño de los personajes diminutos junto a él puede deberse al interés por magnificar lo grandioso del héroe. En un segundo plano hay un cuerpo caído que pudiera ser el de Lico, en la lejanía, posiblemente el castillo del héroe. La imagen de la *fig. 96* muestra a Heracles en la acción de estar a punto de arrojar una lanza sobre uno de los pequeños, al fondo yacen otros con cuerpos traspasados por flechas, así como enseres cotidianos desperdigados junto a cierto ganado que remite al altar de un toro. El engrandecimiento de Heracles puede ser debido al intento del artista de representar la fuerza y locura de este héroe hijo de un dios, al que los demás personajes vestidos con túnicas y que llegan a la altura de sus rodillas, se ven incapaces de dominar⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 136.

⁶⁹⁷ Filostrato en sus imágenes recoge la locura de Heracles que se corresponde con este grabado: « ¡Luchad, valientes jóvenes, contra Heracles! ¡Avanzad! ¡Ojalá respete la vida del niño que queda, puesto que dos yacen ya muertos y su mano apunta al tercero como sólo la mano de Heracles sabe apuntar. ¡Ingente empresa os proponéis, en nada inferior a las que él acometió antes de su locura! Pero no tengáis miedo. Vuestra presencia le es ajena, pues tiene su pensamiento puesto en Argos y cree que está matando a los hijos de Euristeo; pues la locura es algo engañoso que saca a uno de la realidad y lo introduce en lo irreal [...]. Rodean al enloquecido Heracles todos sus sirvientes, como vaqueros en torno a un toro que se desmanda; éste intenta atarlo, ése pugna por contenerlo, aquél grita, uno se cuelga de sus manos (...) Heracles, por su parte, se diría que no los ve, limitando a rechazar a los que se le acercan y a pisotearlos, mientras echa abundantes espumarajos por la boca y sonríe de forma terrorífica y ausente; y aunque tiene los ojos fijos en lo que está haciendo, su mente permanece lejos de allí, absorta en su locura ». En el siglo XVIII citamos otra imagen del héroe de CANOVA, Antonio. *Hércules saetea a los hijos*. Bassano del Grapa, Museo Cívico. FILOSTRATO, F.- 1993, *Imágenes*. SIRUELA. LA BIBLIOTECA AZUL, Madrid, pp. 136 y 139.

IXIÓN

Ixión según algunas versiones es hijo de Flegias, siendo nieto de Ares, y hermano de la madre de Asclepio, Corónide, aunque su genealogía resulta poco clara según los autores. Ixión reina sobre los lapitas en Tesalia. Prometió una gran dote al rey Deyoneo al solicitar la mano de su hija Día, y cuando su suegro le pidió los presentes ofrecidos, logró engañarlo para que se acercase a un foso de brasas ardientes donde lo arrojó, provocando su propia locura como castigo. Ixión buscó la purificación pero nadie se atrevió a dársela por haber sido el primero en asesinar a un miembro de su familia. Sólo Zeus se ofreció a purificarlo, aunque Ixión sólo le demostró ingratitud al intentar violentar a su esposa Hera. Zeus y Hera tramaron un engaño e Ixión se unió con una diosa que no era sino una nube, pero fue castigado: en vez de con la locura, a dar vueltas eternamente a una rueda a la que fue encadenado. Es éste el motivo que vemos en la *fig. 97*, siendo el castigo de la rueda más popular que el de la locura en las representaciones de este personaje⁶⁹⁸.

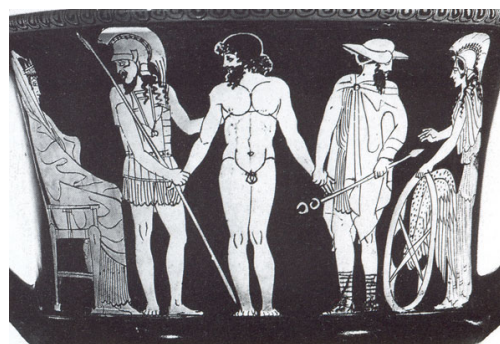


Fig. 97.- Pintor de Anfitríte, de Nola.
El castigo de Ixión. Londres. British Museum.
Hacia 450 a. J. C.

Ixión buscó la purificación pero nadie se atrevió a dársela por haber sido el primero en asesinar a un miembro de su familia. Sólo Zeus se ofreció a purificarlo, aunque Ixión sólo le demostró ingratitud al intentar violentar a su esposa Hera. Zeus y Hera tramaron un engaño e Ixión se unió con una diosa que no era sino una nube, pero fue castigado: en vez de con la locura, a dar vueltas eternamente a una rueda a la que fue encadenado. Es éste el motivo que vemos en la *fig. 97*, siendo el castigo de la rueda más popular que el de la locura en las representaciones de este personaje⁶⁹⁸.

ORESTES

Orestes es hijo del rey de Micenas, Agamenón y de su esposa Clitemestra. La causa de su locura viene por haber dado muerte a su madre en venganza al crimen cometido por ésta, pues asesinó a Agamenón a su regreso de la guerra de Troya. Tras el matricidio, Orestes se ve perseguido



Fig. 98.- *Orestes a punto de matar a Clitemestra.*
Ánfora de figuras rojas, de Paestum. Malibú. J. Paul
Getty Museum. (s. f.).

⁶⁹⁸ En la imagen de la *fig. 97*, segundo castigo de Ixión después de la locura, vemos al rey apresado por Ares y Hermes, quienes lo llevan ante la diosa para recibir su condena. Autores de los ya mencionados anteriormente, no dedican gran importancia en sus relatos a la locura de Ixión, siendo más importante el segundo castigo que recibirá por toda la eternidad. Aunque, en algunos, la locura se sobreentiende por considerar el asesinato de un pariente como uno de los mayores crímenes, y el hecho de que se hable del personaje buscando una purificación. Así podemos verlo en Diodoro de Sicilia: « (...) Ixión no entregó los presentes prometidos por la mano de su mujer, y Deyoneo, en contrapartida, se quedó con sus yeguas como fianza. Entonces Ixión convocó a Deyoneo, asegurándole que atendería todas sus demandas, y cuando se presentó Deyoneo, lo arrojó a un foso en llamas. A causa de la enormidad de este crimen nadie quería purificarle. Finalmente, según los mitos, fue purificado por Zeus (...) ».

Pese a no ser el motivo más frecuente el de la locura en las representaciones de Ixión, también ha sido representado en el arte, un ejemplo los encontramos en el siglo I a. J. C., donde Ixión se encuentra rodeado de Furias (ánfora campania). Berlín. Staatliche Museum. Hacia 320 a. J. C. RUÍZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, pp. 311-312; GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 293 b y ss.; CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 99; DIODORO DE SICILIA, *Op. cit.*, vol. II, IV, 69, 4; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 207.

por las Erinias que lo acosan en su delirio.

Antes de dar muerte a su madre, Orestes consultó a Apolo. El dios le aconsejó vengar la muerte de Agamenón, pues éste había sido el deseo de su padre. El consentimiento del dios, no evitó, sin embargo, la locura de Orestes. Pero el matricida no sólo dio muerte a su madre, también a Egisto, amante de ésta y participe en el asesinato de Agamenón.

Ya enfermo de locura, Orestes es sometido a juicio por los crímenes cometidos. En dicho juicio, celebrado en el Aerópago, acude en su auxilio como miembro del tribunal, la diosa Atenea, equilibrando la balanza entre los que piden la muerte del matricida o la absolución, quedando Orestes emancipado⁶⁹⁹.



Fig. 100.- *Orestes mata a Egisto.* Vasija ática de figuras rojas. ESQUILO, *Obras completas*. (s. f.).



Fig 99.- *Orestes, acompañado de Electra y Pílates, da muerte a su madre.* Cerámica ática de figuras rojas. (s. l.). Entre siglos V-IV a. J. C.

El comienzo de la locura de Orestes se menciona en *Las coéforas* de Esquilo, a través de alucinaciones donde sólo Orestes es capaz de ver a las Erinias:

« ¡Oh! ¡Oh! ¡Hay, unas esclavas, ahí unas mujeres como Gorgonas ¡Van vestidas de negro y enmarañadas en múltiples serpientes ¡Ya no me puedo quedar aquí! ».

En Esquilo la curación de la locura mediante purificación se atribuye a la acción de Apolo, según le dice a Orestes el Corifeo:

« Te cabe una sola purificación: que con su mano te toque Loxias y te haga así libre de estos sufrimientos »⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Las Erinias o perras vengadoras que persiguen a Orestes serán comentadas en la presente investigación más adelante, en las pp. 345-346.

Clitemestra vio sacrificada a una de sus hijas tenidas con Agamenón, Ifigenia, por su propio padre. Agamenón la sacrificó a Diana, a petición de la diosa, para pagar una ofensa tras haber dado muerte a una de sus ciervas sagradas. Clitemestra no olvidó esto y ante la ausencia de Agamenón durante la guerra de Troya aceptó a Egisto como amante y le permitió ocupar el lugar de Agamenón en el palacio. A la vuelta de su esposo ambos amantes mataron al rey y vivieron hasta el regreso de Orestes de su exilio en el reino de Crisa, donde le llevara su hermana Electra siendo niño, para ser cuidado por su tío Estrofo. Es de destacar que la locura de Orestes puede no guardar un sentido lógico si tenemos en cuenta la cantidad de asesinatos habidos ya en la familia, pues Clitemestra, antes de casarse con Agamenón vio sacrificados a su marido Tántalo, e hijos habidos con éste, a manos de Agamenón que luego casó con ella, asesinatos también de miembros de la familia y que no atrajeron a las Erinias ni la locura. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 13 a y ss.; 389 a y ss.; RUÍZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 437; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 259-260.

⁷⁰⁰ Según Esquilo, Apolo fue quien ordenó que Orestes cometiera el matricidio, por ello su sanación provendrá de este dios, quien le pide que vaya a la ciudad de Palas y se abraze a la estatua de Atenea hasta que finalice el juicio que le puede librar de su mancha y de los sufrimientos que ésta le acarrea. El propio Orestes mencionará esta mancha diciendo: «¡ Me duelen los crímenes y todo el sufrimiento de mi estirpe, cuando sobre mí siento la no envidiable mancha de esta victoria mía !». ESQUILO.- 2002 (2ª reimpresión), *Tragedias*. (Traducción: Bernardo Perea Morales). GREDOS, BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 97. Madrid, pp. 489 y ss.

Eurípides en *Electra*, y a través de uno de los Dioscuros, Cástor, menciona el castigo que le espera a Orestes y el modo de subsanarlo:

« Y Febo [Apolo] (...) con ser sabio no te ha aconsejado sabiamente con su oráculo [...]. Las terribles Keres [Erinias], las diosas de la cara perruna, te harán dar vueltas enloquecido como una rueda. Pero ve a Atenas y abrázate a la santa imagen de Palas; ella las asustará e impedirá que te toquen con sus terribles serpientes, tendiendo sobre tu cabeza, su escudo con la Gorgona ».

Eurípides presenta a un Orestes loco que va a robar la estatua de Atenea en *Ifigenia entre los Tauros*, según le pide Apolo si quiere sanar de su locura. A su llegada, confunde el ganado de los Tauros con las Erinias que lo persiguen:

« (...) uno de los extranjeros [Orestes] abandonó la gruta, enderezó el cuello y agitaba la cabeza arriba y abajo. Lanzaba gemidos con manos temblorosas, en un ataque de locura, y gritaba como un cazador: “ Pilades, (...) ¿Y no ves aquí a la serpiente de Hades cómo quiere matarme con boca bordeada por terribles víboras? ¿Y ésta otra que exhala fuego de su manto y agita sus alas ensangrentadas, que lleva en brazos a mi madre como si fuera una carga de piedra para arrojármela? ¡Ay de mí! ¡Va a matarme! ¿Adónde voy a huir? ”. / Nosotros [Tauros] no podíamos ver tales figuras, pero él tomaba los mugidos de las terneras y los ladridos de los perros por sonidos que pensaba que emitían las Erinis. / (...) él desenvainó la espada y arreando a los terneros hacia el centro, como un león, golpeaba con el hierro sus lomos y atravesaba sus costados - creyendo defenderse de la Erinis - hasta que enrojeció la sangre de la superficie del mar »⁷⁰¹.

En el *Orestes* de Eurípides, la locura es vista como una enfermedad:



Fig 101.- Purificación de Orestes. Lequitos de Asteas. (Atribución). Roma. British School. Siglo IV a. J. C.

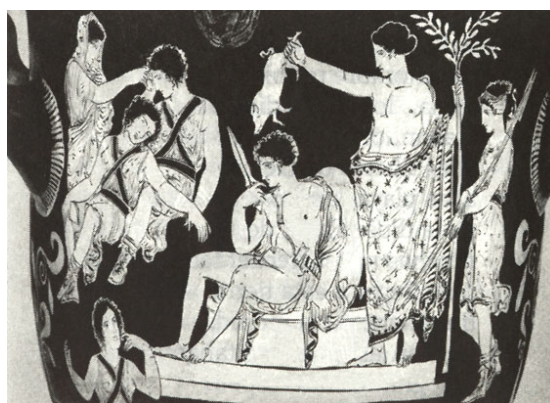


Fig 102.- Orestes en Delfos. Sobre él, Apolo sostiene un cerdo para purificarlo. Crátera de figuras rojas. (ESQUILO, SÓFOCLES y EURÍPIDES. Obras completas). (s. f.).

Sófocles no menciona la locura de Orestes, aunque ésta se sobreentiende, pues antes del asesinato de Clitemestra, las Erinias ya rondan el palacio de Micenas, momentos antes de que suceda el crimen, siendo esto entendido como un indicio de la locura que aguarda al personaje. Véase en SÓFOCLES.- 2005 (13ª edición), *Tragedias completas*. (Traducción: José Vara Donado). CÁTEDRA. COLECCIÓN LETRAS UNIVERSALES, Nº 13, Madrid, *Electra*, p. 323.

⁷⁰¹ EURÍPIDES.- 1995 (2ª reimpresión), *Tragedias*. (Traducción: José Luis Calvo Martínez). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, Nº 11, vol. II, Madrid, *Electra* vv. 1240 y ss., *Ifigenia entre los Tauros*, vv. 280 y ss.

« (...) aquejado por una feroz enfermedad, se consume el desgraciado Orestes. Aquí yace tendido sobre el lecho y la sangre de su madre lo transporta vertiginosamente en ataques de locura/ [...] [Orestes a Electra:] Reclínate otra vez en la cama. Cuando cede el ataque de locura, estoy descoyuntado y desfallecen mis piernas./ [...] [Electra a Orestes:] Escucha ahora, querido hermano, mientras te permiten estar cuerdo las Erinias./ [...] [Orestes a Electra:] ¡Ah, madre, te suplico! ¡No excites contra mí a las muchachas de ojos sanguinarios y de melenas con serpientes! ¡Ellas, ahí al lado, me asaltan! [...] ¡Déjame! Porque eres una de mis Erinias y me sujetas por la cintura para arrojarme al Tártaro »⁷⁰².



Fig. 103.- Orestes. Crátera de figuras rojas del pintor de Primato. Vaticano. Siglo IV a. J. C.

En las imágenes de las *figs. 98, 99 y 100* tenemos representaciones del doble asesinato cometido por Orestes, tanto a su madre como a Egisto. En la *fig. 98* vemos a Orestes que desnudo y apenas cubierta su espalda por una capa, tiene levantada su pierna izquierda contra la que inmoviliza a Clitemestra, y en la acción deja caer su casco, que pende de su cuello por una correa. Asegura a su madre por los cabellos con su mano izquierda, mientras que en la derecha sostiene el cuchillo. Su madre alza su mano derecha en súplica y descubre su pecho. En un



Fig. 104.- Orestes en Delfos. Crátera de volutas, de Ruvo. Nápoles. Museo Nazionale. Hacia 370 a. J. C.



Fig. 105.- Orestes y Atenea. Crátera de figuras rojas del pintor de Hearst. Berlín. Roma. British School. Siglo V a. J. C.

⁷⁰² Este diálogo de Eurípides tiene lugar mientras Orestes espera el juicio, en el que es condenado junto a su hermana Electra, ambos responsables del matricidio, y en espera de un veredicto que les diga cómo van a morir. Higinio recoge el acoso de las Furias a Orestes. Apolodoro también llegará a mencionar a las Erinias y el juicio posterior. Píndaro relata el hecho de la muerte a Egisto y Clitemestra, pero no el de la locura posterior. EURÍPIDES.- 1998 (2ª reimpresión), *Tragedias*. (Traducción: Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 22, vol. III, Madrid, *Orestes*, vv. 30-35; vv. 225 y ss.; APOLODORO, *Op. cit.*, Epítome, 25; HIGINIO, *Op. cit.*, CXIX, 3; PÍNDARO.- 2000, *Obra Completa*. (Traducción: Emilio Suárez de la Torre). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 114, Madrid, Pítica XI, 34-37.

segundo plano y algo más alejada, por detrás de Clitemestra, asoma una figura que debe de ser una Erinia o Furia. Ésta alarga su mano derecha mostrando lo que parece ser la cabeza de una serpiente, reptil que también tiene en su mano izquierda sobre el regazo, y vemos asomando entre sus cabellos.

En la imagen de la *fig. 99* Orestes se encuentra en la acción que anticipa al asesinato. Lleva el cuchillo en su mano derecha y con la izquierda asegura a su madre que camina por delante de él con los brazos abiertos y en actitud de intentar entablar un diálogo. Orestes vuelve a ser representado con la capa a sus espaldas y esta vez un sombrero que lleva puesto. Electra de espaldas a Orestes mira la escena y tiene su cuerpo girado hacia Pilades, a quien tiende sus manos. Éste lleva un cuchillo levantado a la altura de su rostro, probablemente tendiéndoselo a la hermana de Orestes, mostrando así y según los relatos, que ella tomó parte del doble asesinato. La imagen de la *fig. 100*, no muestra sino el asesinato de Egisto que es arrastrado de su trono por Orestes, quien lo sostiene por el hombro derecho, y lo apunta con el cuchillo mientras mira a Electra que se encuentra a su lado de espaldas, quizá vigilante. La postura de Egisto y el modo de ser sostenido y sujetarse agarrando a su vez el hombro de Orestes no deja de resultar cómica y muy forzada. Todos visten con túnicas y puede observarse una corona en el suelo al lado de Egisto.

La purificación de Orestes puede verse en imágenes como las *figs. 101 y 102*. En ambas imágenes encontramos a Orestes sentado en una piedra y a Apolo en el acto de purificarlo. En su mano sostiene un cerdo, símbolo de la impureza y que puede aludir a la mancha contraída por Orestes mediante el crimen⁷⁰³. En la *fig. 102* vemos en la imagen que es un cerdo, pero en la *fig. 101* desconocemos el motivo que sostiene Apolo, pues el recipiente parece encontrarse dañado en esa zona de la imagen. En la primera de las imágenes (*fig. 101*) la columna nos sitúa a Orestes en un templo, encontrándose al fondo y en un segundo plano, detrás de la balaustrada, las Erinias o Furias, que llevan serpientes rodeando sus cuerpos. A la izquierda de esta imagen, una mujer muestra una corona, quizá es la sombra de Clitemestra, de cuyo crimen Orestes se está purificando. En la *fig. 102* vemos sin embargo cómo Orestes sentado en la roca, lleva un cuchillo en la mano, mientras el dios Apolo situado a sus espaldas, sostiene con su diestra la característica palmera, mientras



Fig. 106.- BOUGUEREAU, William-Adolphe.
Las Furias persiguiendo a Orestes. (s. l.).
1862.

⁷⁰³ Suponemos que la acción pueda estar relacionada con el sacrificio del animal, puesto que según Chevalier y Gheerbrant: « (...) la purificación de un homicidio no se opera más que por la sangre: hace falta una víctima y el culpable se asperja con su sangre ». También mencionan estos autores que es en Grecia cuando comienzan las nociones de « pureza moral, de pureza de conciencia, de santidad del alma y de arrepentimiento interior », gracias al culto del dios Apolo. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 863.

que la diestra sostiene al cerdo por una de sus patas. La diosa Ártemis, hermana de Apolo y que suele ser representada junto a éste, se encuentra a la derecha del grupo con su arco. A la izquierda y en un plano algo alejado se encuentra la sombra de Clitemestra intentando despertar a las Erinias o Furias, probablemente para que sigan atormentando a su hijo - si situamos la escena tras la purificación que limpia a Orestes de la mancha -, o para que comiencen a hacerlo, siendo ésta la circunstancia que provoca la posterior purificación que limpia al personaje de la locura, siendo ésta la escena representada⁷⁰⁴.

La *fig. 103* muestra a Orestes loco sobre la piedra donde va a tener lugar la purificación. Éste se encuentra desnudo, con un cuchillo en cada mano, y en la posición de quien alza su brazo para defenderse de las Erinias, a quienes sólo él puede ver, y que lo atormentan. A su alrededor y en un plano más alejado se encuentran figuras relacionadas con su historia, aunque sin aparente conexión entre ellas en su representación: Atenea, a su izquierda, quien logra su absolución; Apolo, a su derecha, sosteniendo la palmera; Ártemis con su arco, por encima de la imagen de Apolo. Y sobre la cabeza de Orestes una figura alada perteneciente a una Furia que extiende lo que pudiera ser un látigo.

Indefenso y abrazado al *omphalos* de Delfos vemos a Orestes en la *fig. 104*, flanqueado por Ártemis y Apolo. El dios levanta su mano para detener a una Furia que desde el aire, acosa a Orestes, mientras que Ártemis que lleva unas flechas en la mano, y a cuyos pies hay unos lobos, vigila la llegada de la Erinia. La Pitia alza sus brazos y se aleja del ataque que las Erinias infligen a Orestes. Sobre la escena y del techo del templo penden dos cascocs y dos ruedas, se corresponderían con ofrendas realizadas en el santuario⁷⁰⁵.

En la *fig. 105* tenemos a Orestes rodeado por dos Furias que lo acosan, estando Atenea en un segundo plano y detrás de la figura de Orestes. Probablemente represente una escena del juicio en el Aerópago, en el que también intervienen las Erinias⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ ESQUILO, SÓFOCLES y EURÍPIDES.- 2004, *Obras completas*. (Traducciones: Esquilo, José Alsina; Sófocles, José Vara Donado; Eurípides, Juan Antonio López Férez y Juan Miguel Labiano). CÁTEDRA. BIBLIOTHECA AVREA, Madrid, p. 1313; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 126-127.

⁷⁰⁵ Pausanias menciona la piedra en la que Orestes sanó su locura: « De Gitio dista aproximadamente tres estadios una piedra no labrada: dicen que Orestes sentado en ella se libró de su locura; por esto, la piedra fue llamada Zeus Capotas en dialecto dorio ». También sitúa Pausanias otra piedra en el ágora de Trecén, y enfrente del templo de Ártemis Nicea, y en la cual Orestes fue purificado, así como un edificio donde se cuenta Orestes fue purificado, y una fuente cuyas aguas sirvieron a tales rituales de purificación: « La piedra delante del templo, llamada Sagrada, dice que es la que un día nueve treceños purificaron a Orestes por el asesinato de su madre [...] Delante del santuario de Apolo hay un edificio, llamado la tienda de Orestes; en efecto, antes de ser purificado por la sangre de su madre, nadie de los de Trecén quería recibirlo en su casa. Pero lo pusieron allí, lo purificaron y le dieron hospitalidad, hasta que lo dejaron totalmente puro (...) Dicen que purificaron a Orestes además de con otros instrumentos de purificación, con agua de la fuente Hipocrene (...) ». CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 245; PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. I, II, 31, 4, 8 y 9; vol. II, III, 22, 1.

⁷⁰⁶ Trendall menciona otros ejemplos de la locura de Orestes en representaciones de este período. BOUGUEREAU, William-Adolphe, pintor del siglo XIX y algo posterior en el tiempo que nos ocupa en el presente trabajo, retrata en dos ocasiones a Orestes perseguido por las Furias. Una de estas obras es la perteneciente a la *fig. 106*, donde vemos a Orestes que escapa llevándose las manos a los oídos para intentar no oír a las Furias que llevan antorchas y que parecen gritarle mientras le señalan a su madre, representada detrás de Orestes y con un puñal que sobresale de su pecho. Una Furia la sostiene mientras las otras dos persiguen a Orestes. Véase TRENDALL, A. D., *Op. cit.*, p. 26.

6.1.5. Locura como castigo divino

La locura como castigo divino es aquella provocada por un dios como un castigo ante una ofensa cometida.

CECRÓPIDES O HIJAS DE CÉCROPE

Las Cecrópides o hijas de Cécrope, rey del Ática, son tres: Aglauro, Herse y Pándroso. La locura les sobrevino cuando Atenea les confió al recién nacido Erictonio, hijo de Hefesto, cuyo semen caído sobre la pierna de la diosa, había luego sido arrojado por ésta a la tierra. La diosa entregó al pequeño oculto en una cesta y les pidió que no la abriesen para saber lo que contenía. Difieren las versiones sobre quién de ellas abrió la cesta, o de si fueron todas conjuntamente, siendo por ello castigadas por Atenea con la locura. Enloquecidas se suicidaron arrojándose desde la Acrópolis al mar.



Fig. 107.- TEMPESTA, Antonio. *Erictonio*. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a. *Mitología e Historia del Arte*. (s. f.).

De entre las diferentes versiones de lo sucedido cuando se abrió la cesta, se encuentra la del enloquecimiento a consecuencia de encontrar las piernas del niño rodeadas por una serpiente, según algunas versiones, o al advertir que la parte inferior de su cuerpo era el de una serpiente, según otras. En ambos casos, los autores dan a entender que el enloquecimiento fue debido a la cólera de la diosa Atenea por la desobediencia de las jóvenes.

Apolodoro narra la locura de las jóvenes al ver a Erictonio:

« Atenea lo crió a escondidas de los demás dioses con deseo de hacerlo inmortal. Lo puso en una cesta y lo encomendó a Pándroso, hija de Cécrope, prohibiéndole abrirla. Las hermanas de



Fig. 108.- RUBENS, Pieter Paul. *Erictonio*. Vaduz. Colección Liechtenstein. Hacia 1515-1517.

Pándroso por curiosidad la abrieron y vieron una serpiente enroscada en el niño. Unos dicen que murieron atacadas por la misma serpiente, otros en cambio que enloquecieron por la cólera de Atenea y se arrojaron desde la Acrópolis ».

Higinio recoge que:

« (...) Minerva lo criaba en secreto y se lo dio en una cestita a Aglauro, Pándroso y Herse, las hijas de Cécrope para que lo guardasen./ Cuando ellas abrieron la cestita, una corneja descubrió el secreto y ellas enloquecidas por Minerva se precipitaron al mar »⁷⁰⁷.

Pausanias explica el enloquecimiento por haber desobedecido a la diosa:

« A Aglauro y a sus hermanas Herse y Pándroso dicen que Atenea les confió a Erictonio, tras depositarlo en una canasta, prohibiéndoles curiosear sobre lo que les había dado en depósito. Dicen que Pándroso obedeció, pero las otras dos enloquecieron - pues abrieron la canasta - cuando vieron a Erictonio, y se arrojaron desde la Acrópolis por la parte más escarpada »⁷⁰⁸.

Tempesta representa al niño Erictonio rodeado por las Cecrópides, y fuera de una cesta cuya tapa abre una de las jóvenes (*fig. 107*). Una gran cola de serpiente puede verse en la parte posterior del niño que se sostiene sobre dos piernas humanas. La joven más cercana a Erictonio se encuentra en actitud de huida, siendo los gestos de las tres de asombro ante el contenido de la cesta. Rubens también representa el episodio (*fig. 108*), aunque la actitud de las hijas de Cécrope no refleja consternación alguna.

⁷⁰⁷ Graves no menciona la locura expresamente: « (...) ella (Aglauro), Pándroso y su madre Agraulo no pudieron resistir la curiosidad de echar un vistazo al cesto (...). Al ver un infante con cola de serpiente en vez de piernas, gritaron de horror y saltaron desde lo alto de la Acrópolis encabezadas por Agraulo ».

Ovidio es el único autor que no habla del enloquecimiento de las jóvenes y menciona el castigo de Atenea para con Aglauro, la única que desobedece mostrando el contenido de la cesta. El castigo es la metamorfosis de la joven en ave.

Ruiz de Elvira señala que no se aclara por qué motivo Atenea lo oculta en una cesta, ni la razón por la que decide criarlo a escondidas, pues sólo Apolodoro habla de su intención de hacer a Erictonio inmortal. Parece que Eurípides y Ovidio aluden a las “sospechas de maternidad real” que pudieran despertarse en torno a Atenea, celosa de su virginidad y que para evitar esto entregó al niño oculto y bajo la promesa de no intentar saber lo que la cesta contenía. En Ovidio es Aglauro quien la abre y en Eurípides las tres Cécropes. Aunque en Ovidio no se habla de locura ni muerte de las Cécropes, sí se menciona a una corneja que cuenta la desobediencia y a la que Atenea en vez de agradecer destierra. En el resto de las narraciones, es la locura lo que acontece a las jóvenes tras la desobediencia a la diosa.

Representaciones de las hijas del rey Cécrope con Erictonio antes de que aconteciese la locura de éstas podemos encontrarlas, según los autores Aghion, Barbillon y Lissarrague en: una copa del Pintor de Codro, en el Antikensammlung de Berlín, que data aproximadamente del 440 a. J. C. En ella los autores describen que: « (...) aparecen de un lado el rey Cécrope, la Tierra que ofrece a su hijo Erictonio a Atenea, Hefesto y Herse, y del otro lado Aglauro, Erecteo, Pándroso, Egeo y Palas: los nombres de todos estos personajes están escritos en la vasija ».

Otras representaciones muy posteriores en el tiempo sobre el descubrimiento del niño podemos encontrarlas en: Siglo XVI, comienzos: SEBASTIANO DEL PIOMBO. Roma. Farnesina.

Siglo XVII: JORDAENS, Jacob. Museo de Bellas Artes de Amberes; y en SOLIS, Virgil. (s. f.). (s. 1.).

De la apertura del cofre que provoca la locura de las Cecrópides nos dice Carpenter que existen representaciones en vasos de figuras rojas hacia mediados del siglo V a. J. C. (s. 1.).

GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 167 b-168 a, APOLODORO, *Op. cit.*, III, 14, 6; HIGINIO, *Op. cit.*, CLXVI, 3-5; GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. I, 25 d; OVIDIO, *Op. cit.*, II, 550-590; RUÍZ DE ELVIRA, *Op. cit.*, pp. 353-354. AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 8 y 141; CARPENTER, T. H., *Op. cit.*, p. 74; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 149.

⁷⁰⁸ PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. I, I, 18, 2.

ALCÍNOE

Alcínoe es la mujer de Pólipo, nieto de Ares. La locura como castigo divino atacó a Alcínoe cuando no pagó a una hilandera un trabajo encargado. Ésta invocó a Atenea, patrona de las hilanderas, acudiendo la diosa en su ayuda y volviéndose Alcínoe loca. En su locura, Alcínoe se enamoró de un extranjero, Jano, y abandonó a su familia y marchó con él. Durante su viaje, recobra la lucidez y al darse cuenta del abandono a su familia cae en la desesperación y pierde la vida arrojándose al mar⁷⁰⁹.

ASTRÁBACO Y ALÓPECO

Nietos de Anfistenes e hijos de Irbo. Los dos jóvenes enloquecieron a consecuencia de haber visto la estatua de Ártemis. Pausanias relata este hecho que constata el poder de la imagen de la diosa Ártemis:

« Cuento también con los siguientes testimonios de que la Ortia de Lacedemonia es la xóana de los bárbaros: por un lado, Astrábaco y Alópeco, hijos de Irbo (...) tan pronto como encontraron la imagen, se volvieron locos »⁷¹⁰.

Gil menciona que la locura en estas ocasiones equivale a un « deslumbramiento mental » que no sería sino una « ceguera de la mente », que podría haber sido también una ceguera física⁷¹¹.

ANTÍOPE

Antíope es una ninfa hija de Asopo, según unas versiones, o de Nictéo, según otras. Su locura acontece cuando sus hijos dan muerte a Dirce, la mujer de su hermano Lico. La historia que le traerá la locura comienza cuando, tras ser amada por Zeus a consecuencia de su gran belleza, queda en estado y huye de casa por temor a su padre. La huida de la joven provoca el suicidio del padre, Nictéo, quedando su hijo Lico y hermano de Antíope, encargado de vengar esta muerte, aunque según otras versiones es raptada por Epopeo y Nictéo muere al quedar herido al intentar rescatarla. Lico encuentra a su hermana en Sición y tras sitiar la ciudad y matar a su rey Epopeo, se la lleva consigo y la obliga a abandonar a los gemelos - Anfión y Zeto - que da a luz por el camino. Los niños son recogidos por un pastor y terminaron por vengar el confinamiento y la esclavitud que sufría su madre a manos de Lico y Dirce. Existen varias versiones sobre la venganza de los hijos, siendo una de ellas la de atar a Dirce a un toro que la desgarraría viva al pasar entre unas rocas. Dioniso castigó esta muerte volviendo loca a Antíope, que comienza su andar errante por Grecia, hasta que es curada por Foco y se convierte en su esposa⁷¹².

⁷⁰⁹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 18 b.

⁷¹⁰ PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. II, III, 16, 9.

⁷¹¹ Esta ceguera de la mente - siguiendo a Gil - es también la que acontece a las Cecrópides con Erictonio (ya mencionadas anteriormente), así como a Eurípilo. GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 29 b; GIL, L., *Op. cit.*, p. 109.

⁷¹² GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 29 b, 34 b, 35 a, 205 a y b; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, pp. 186-187.

Pausanias no relata la huida de Antiope sino el rapto de la joven por Epopeo y menciona la causa de la locura en la devoción de Dirce por Dioniso; aunque no llegamos a saber cómo se las ingenia Foco para librarla de la locura:

« (...) la mujer de Lico veneraba más que a ninguno de los dioses a Dioniso; y cuando ella sufrió lo que se cuenta, Dioniso se indignó con Antiope. Los excesos en las venganzas son siempre de alguna manera odiosos para los dioses. Dicen que Antiope enloqueció y, fuera de sí, anduvo errante por toda Grecia; y con ella se encontró casualmente Foco (...) y después de curarla casó con ella »⁷¹³.



Fig. 109.- WATTEAU, Antoine. *Júpiter y Antiope*. (Detalle). París. Louvre. 1715.

El motivo más representado en el arte no es el de la locura de Antiope sino el de Zeus que se acerca a la ninfa bajo la forma de un sátiro, como vemos en la *fig. 109*, siendo este hecho el desencadenante de la salida de la joven de su casa, y teniendo como desenlace, siguiendo la versión de Pausanias, la locura de la ninfa.

ATAMANTE E INO

Atamante, rey de Beocia, es hijo de Eolo y nieto de Helena. La locura le sobrevino cuando se disponía a dar muerte a su esposa Ino, hija de Cadmo, y al hijo de ambos, Melicertes. Es el dios Dioniso quien vuelve loco a Atamante, pues pretende salvar a Ino, quien fuera su nodriza desde niño.

Aunque también existen otras versiones que señalan a la diosa Hera como culpable de la locura conjunta de Atamante e Ino; pues les guardaba cierto resentimiento al haber sido los cuidadores de Dioniso, fruto de los amores adúlteros de su esposo Zeus. Atamante, loco, habría dado muerte a uno de los hijos tenido con Ino, Learco, al confundirlo con un ciervo y matándolo de un flechazo; o con un león al que habría arrojado contra una roca. Mientras, Ino habría hecho lo propio con el otro de sus hijos, Melicertes. Atamante en su locura habría matado a su hijo por error, cuando intentaba castigar a Ino por su crimen - pues ésta intentó dar muerte a Frixo, hijo de Atamante y Néfele - ⁷¹⁴. Fue entonces

⁷¹³ Apolodoro recoge la historia de Antiope pero sin mencionar el episodio de la locura, siendo Lico no su hermano, sino su tío. Higino también recoge la historia pero omite la locura, aunque resume también una de las tragedias perdidas de Eurípides, donde se omite la locura pero Dirce es de nuevo una bacante que da muerte a Antiope. Véase APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5, 5; PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. III, IX, 17, 6.

⁷¹⁴ Esto sucede a consecuencia de los celos de Ino hacia los hijos de Atamante, Frixo y Hele, tenidos con Néfele. Ino ideó una conspiración para darles muerte, arruinando las cosechas de trigo de ese

cuando Ino se quitó la vida arrojándose al mar con el cadáver de su hijo Melicertes, siendo convertida por las divinidades del mar en la nereida Leucotea, y a su hijo en el dios marino Palemón. Atamante fue desterrado de su reino y siguiendo las predicciones de un oráculo se asentó en Tesalia, donde contrajo matrimonio con Temisto y tuvo nueva descendencia.

Previo a este episodio tuvo lugar otro ataque de locura en Ino, ya comentado anteriormente, al mencionar su participación en la muerte de Penteo, hijo de su hermana Ágave, y sobrino de ésta. Ino, junto a sus hermanas Ágave y Autónoe, difundió que Sêmele, madre de Dioniso, se jactaba de haber estado con un dios y no con un simple mortal. Semejante afirmación de la que participó Ino, ofendió a Dioniso quien provocó que junto a sus hermanas, Ino se viera atacada por la locura⁷¹⁵.

Apolodoro recoge la locura mandada por Hera hacia Atamante y posterior destierro característico de los personajes afectados de locura:

« (...) Atamante fue privado de los hijos de Ino por la cólera de Hera, pues él, enloquecido, disparó sus flechas contra Learco, y entonces Ino se arrojó al mar con Melicertes. Atamante, expulsado de Beocia, preguntó al dios dónde debía establecerse y se le respondió que habitara cualquier lugar donde fuese acogido por animales salvajes; después de atravesar gran parte de la región, encontró unos lobos que estaban devorando pedazos de oveja y que al verlo abandonaron a su presa y huyeron. Atamante se asentó en el lugar, que denominó Atamantia (...) »⁷¹⁶.

Higinio narra cuando Atamante, tras serle confiada por un criado la trama de Ino para dar muerte a Frixo, entrega a éste a su madre y hermano para que les dé muerte, siendo salvados por Dioniso:

« Cuando los conducía al sacrificio, el padre Líber arrojó una nube y se llevó a Ino, su nodriza. Más tarde Atamante, enloquecido por obra de Júpiter, mató a su hijo Learco »⁷¹⁷.

Pausanias también recoge esta locura:

« (...) se arrojó Ino al mar con Melicertes, el menor de sus hijos, pues al mayor de ellos, Learco, su padre le había dado muerte. Se dice también que Atamante hizo esto en un ataque de locura, y se

año, y falseando la respuesta del oráculo para que Atamante sacrificase a Frixo, o también a Hele, dependiendo de las versiones. Atamante, finalmente, logra enterarse de esta confabulación y antes de dar muerte a su mujer e hijo, queda enloquecido.

⁷¹⁵ Graves menciona que fue la rabia de Hera al descubrir al hijo de las infidelidades de Zeus, Dioniso, creciendo oculto bajo el disfraz de niña, y en el reino de Atamante e Ino. Este engaño fue el que impulsó a Hera a castigar a los reyes con la locura (y más adelante veremos que también al propio Dioniso). En la locura de Atamante, aclara Graves, no sólo influye el que la diosa Hera supiese que el rey había dado permiso a Ino para la crianza de Dioniso, sino que había engañado a Néfele, la nube con apariencia de Hera creada por Zeus para Ixión, y que el dios le había entregado por esposa. GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. I, 27 a-b, y 70 g; GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 58 b, 59 a, 140 a, 238 b, 311 a, 318 a y b y 401 a; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, pp. 179 y ss., 296 y ss.

⁷¹⁶ APOLODORO, *Op. cit.*, I, 9, 2. No en todos los autores se habla expresamente de la locura de Ino: Apolodoro, por ejemplo, habla de una locura conjunta: « A su debido tiempo Zeus deshizo el cosido y nació Dioniso, que fue confiado a Hermes. Éste lo llevó a Ino y Atamante y los persuadió para que lo criasen como a una muchacha. Pero Hera, indignada, los enloqueció: Atamante mató a su primogénito Learco dándole caza como a un ciervo, e Ino echó a Melicertes en una caldera de agua hirviendo y arrastrándola con el cadáver de su hijo se arrojó al mar ». APOLODORO, *Op. cit.*, III, 4, 3.

⁷¹⁷ HIGINIO, *Op. cit.*, II, 4. En los fragmentos conservados de Sófocles también se menciona la locura de Atamante que da muerte a Learco, pero no se hace referencia a la locura de Ino. Véase SÓFOCLES, *Fragmentos*, Atamante I-II, pp. 32-33.

dice también que se dejó llevar por una cólera desenfrenada contra Ino y sus hijos cuando se enteró del hambre que había acaecido a los orcomenios y de la supuesta muerte de Frixo, y que de ella no era responsable la divinidad, sino que Ino, que era su madrastra, había intrigado para todas estas cosas »⁷¹⁸.



Fig. 110.- *La locura del rey Atamante.*
Génova. Colección Jacques Chamay. (s. f.).

En la imagen perteneciente a una crátera italiana (*fig. 110*), Grmek y Gourevitch han interpretado la locura de Atamante en la fuerza de unos ojos muy abiertos, enarcados por unas cejas sinuosas y una frente marcada. Aunque también puede observarse cierta expresión melancólica y de agitación, reforzadas por el movimiento sinuoso de un dibujo en el que predominan las líneas onduladas⁷¹⁹.

AURA

Aura es una ninfa que tuvo dos hijos gemelos del dios Dioniso. Un ataque de locura provocó que devorara al mayor de ellos y después se arrojara al río Sangario y quedara convertida en fuente. El pequeño de los gemelos, Yaco, fue salvado por una ninfa y criado por las bacantes de Eleusis⁷²⁰.

⁷¹⁸ Ovidio muestra a una Hera celosa, evidenciando su poder, capaz de provocar la locura, pues se encuentra ofendida ante el engrandecimiento de la orgullosa esposa de Atamante. Hera, sabedora de la tragedia familiar de Ino, - cuyas hermanas habían perdido a sus hijos, Ágave a Penteo y Autónoe a Acteón - ayudada por dioses como Ártemis que favoreció la muerte del hijo de Autónoe, o de Dioniso, con el hijo de Ágave, Penteo, según ya hemos visto: « (...) en toda Tebas era reconocida la divinidad de Baco, y su tía materna [Ino] por todas partes relata el gran poder del nuevo dios (...). A ésta, que tenía un ánimo ensoberbecido debido a sus hijos y a su matrimonio con Atamante y también por haber criado a un dios, la vio Juno, no lo soportó y se dijo: “ (...) ¿Y Juno no tendrá ningún poder, a no ser llorar apenas sin venganza? ¿Y esto es suficiente para mí? ¿Este es mi único poder? (...) y qué fuerza tiene la locura lo muestra más que suficiente con la muerte de Penteo. ¿Por qué no va a ser agujoneada Ino y seguir los modelos de su familia con su propia locura? ”». También menciona Ovidio en *Fastos* la locura de Atamante que arrastrado por las Furias da muerte a su hijo Learco. PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. I, I, 44, 7; OVIDIO, *Metamorfosis*, IV, 420 y ss.; y véase *Íd.*- 1988, *Fastos*. (Traducción: Bartolomé Segura Ramos). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 121, Madrid, IV; 485. Vemos así que la locura en Atamante e Ino, puede no aparecer siempre conjunta, aunque en ambos casos es un castigo divino por parte de Hera, celosa a causa de la crianza de Dioniso por uno o ambos, dependiendo de los autores que atribuyen esta locura con frecuencia sólo a Atamante. Aunque la locura también puede estar provocada en otras ocasiones por Dioniso, y sólo dirigida hacia Atamante, cuando se disponía a acabar con la vida de Ino. El dios acude así en ayuda de Ino, favoreciendo a quien fue su nodriza desde niño, y castigando a Atamante, pese a que su crianza dependió de los dos.

⁷¹⁹ GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, p. 122.

⁷²⁰ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 64 b y 538 b.

BUTES

Butes es hijo de Bóreas, Dios del Viento del Norte y hermanastro de Licurgo. Dioniso lo vuelve loco cuando raptó a una de sus nodrizas, la ninfa Corónide⁷²¹.

Por Pausanias sabemos que Butes fue desterrado de Naxos y su dedicación a la piratería. Cuando llegaron a Tesalia en busca de mujeres encontraron a unas bacantes nodrizas de Dioniso, todas lograron huir excepto Corónides que pidió a Dioniso ayuda, y éste castigó a Atamante enloqueciéndolo:

« Cuando Butes y sus hombres se lanzaron sobre ellas, las mujeres abandonaron los objetos sagrados y huyeron (...) pero Corónide fue raptada y obligada a unirse a Butes. Entonces la mujer, encolerizada por el rapto y por el trato injurioso, invocó a Dioniso para que la ayudara, y el dios infundió la locura a Butes, que por ello, al ser presa del delirio, se lanzó al pozo donde encontró la muerte »⁷²².

Vemos así que Butes fue castigado por enfrentarse a las seguidoras de Dioniso, siendo el castigo característico de este dios el de la locura.

DIONISO

Ya hemos mencionado a Dioniso como un dios que castiga con la locura cuando se siente ofendido. La locura, además, parece rodear a Dioniso desde niño como hemos visto con sus padres adoptivos, Atamante e Ino, y a ella están expuestos los personajes que le rodean cuando le desafían o no reconocen su poder. Dioniso, a su vez, además de castigar con la locura, también puede recibirla como castigo, como sucede a consecuencia de los celos de Hera⁷²³. Desde que nace Dioniso Zeus intenta ocultar al niño de los celos de su esposa Hera. En el reino de Beocia, bajo el cuidado de Atamante e Ino, Dioniso crece disfrazado de niña hasta que Hera los enloquece. Entonces Zeus para evitar que sea descubierto lo convierte en cabrito y lo entrega a las ninfas de Nisa, aunque dependiendo de las versiones a veces este orden se invierte y son las ninfas quienes entregan a Dioniso a Ino. Hera va siguiendo el rastro de Dioniso y termina por enloquecerlo. El dios inicia un destierro en el que recorre Egipto, Siria y llega a Frigia donde la diosa Cibeles lo purifica y le inicia en la enseñanza de los ritos orgiásticos que conformarán su posterior culto⁷²⁴.

Graves recoge la locura del dios y el destierro en compañía de su séquito:

⁷²¹ Esto sucedió tras haber vuelto Hera loca a su primera ama, Ino, siendo Dioniso llevado a Tesalia y criado por unas ninfas, entre las que se encontraba Corónide. *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 75 a y b, y 115 b.

⁷²² PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. II, 50, 5.

⁷²³ Como ya sucediera con Atamante e Ino, el primero de ellos viéndose doblemente castigado en las diferentes versiones acerca de su locura, ya que fue castigado por Hera - según hemos comentado anteriormente - y por Dioniso. Véase *Locura colectiva* en pp. 303 y ss.

⁷²⁴ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 140 a; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, pp. 179 y ss.; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 67.

« Cuando creció y alcanzó la virilidad, Hera lo reconoció como hijo de Zeus, a pesar del afeminamiento al que le había llevado su educación, y también le volvió loco. Fue vagando por todo el mundo, acompañado por su tutor Sileno y un ejército salvaje de Sátiros y Ménades, armados de estacas entrelazadas con hiedra y rematadas por una piña de pino - llamadas *thyrsus* - además de espadas, serpientes y unas bramaderas que sembraban el terror »⁷²⁵.

Apolodoro también nos dice sobre su destierro y posterior purificación:

« (...) y enloquecido por Hera, anduvo errante por Egipto y Siria (...) llegó más tarde a Cíbela, en Frigia; allí, purificado por Rea e iniciado en sus rituales (...) »⁷²⁶.

Con Dioniso vemos que la locura no sólo es un castigo que los dioses arrojan sobre los mortales. También puede ser un castigo entre los propios dioses. Igual que sucede con el resto de los personajes mortales, el dios sufre un destierro buscando la purificación, que en esta ocasión es otorgada por la diosa Cibeles. Purificar, equivale a la curación de la locura⁷²⁷.

ESCAMANDRO

Escamandro es hijo de Coribante y Demódice. Es castigado con la locura al ver a la hija de la diosa de la Tierra, Rea, durante una ceremonia. En su ataque de locura Escamandro pierde la vida al arrojarle a un río de Troya conocido como Janto, y que desde entonces se conoce como Escamandro. Plutarco recoge esta locura:

« Escamandro, hijo de Coribante y Demódice, durante la celebración de los misterios de Rea, al ver de pronto a la diosa, se volvió loco y, tras dirigirse en su ataque de locura al río Janto, se arrojó a él, el cual, desde entonces, pasó a llamarse Escamandro en su honor »⁷²⁸.

FRIXO Y HELE

Frijo y Hele son hijos de Atamante y de Néfele. Su historia cobra protagonismo cuando Ino, su madrastra, pretende la muerte de Frijo. A partir de un oráculo falseado por Ino, su padre el rey entiende que ha de sacrificar a Frijo para que cese la escasez en las cosechas. La locura de Frijo y Hele acontece, en una de las variantes de su historia, cuando tras quedar enterado Atamante de la maldad de su esposa, se la entrega a Frijo junto a su hijo y hermanastro, Melicertes, para que les dé muerte.

⁷²⁵ GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. I, 27 b.

⁷²⁶ APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5 y ss.

⁷²⁷ Se desconocen imágenes del momento del castigo o del destierro de Dioniso, pese a ser un dios muy representado en el arte, imágenes que no recogemos por exceder el propósito de la presente investigación.

⁷²⁸ PLUTARCO.- 2005, *Vida de los diez oradores. Sobre la astucia de los animales. Sobre los ríos*. (Edición: Inmaculada Rodríguez Moreno). AKAL. CLÁSICA, N° 79, Madrid, *Sobre los ríos*, XIII.

Dioniso acude en defensa de su nodriza volviéndolo locos a los dos hermanos. Según esta versión Frixo y Hele erraban locos por los montes, cuando su madre Néfele les ofreció el carnero alado con vellón de oro para que acudan a Cólquide y sacrifiquen el carnero a Marte y entreguen su piel de oro al rey. Frixo cumplirá lo pedido por su madre, pero no así su hermana Hele que resbaló del animal y cayó al mar que pasó a ser conocido en memoria de la joven como Helesponto.

La versión de la locura de Frixo y Hele es relatada por Higino:

« (...) cuando Frixo era conducido al altar con las ínfulas, su padre dirigió una plegaria a Júpiter y el criado, por compasión hacia el joven, descubrió a Atamante el plan de Ino. El rey, una vez enterado del crimen, entregó a su esposa Ino y al hijo de ésta, Melicertes, a Frixo para que los matara./ [...] Se dice que, cuando Frixo y Hele, enloquecidos por obra de Liber, estaban vagando por el bosque, acudió allí su madre Néfele [Néfele] conduciendo un carnero dorado (...) y ordenó a sus hijos que montasen sobre él y que se dirigieran a la Cólquide junto al rey Eetes, hijo del Sol, y que allí sacrificaran el carnero a Marte./ Se dice que así lo hicieron. Una vez que hubieron montado en él y el carnero los hubo llevado al mar, Hele cayó del carnero, por lo cual este mar es llamado Helesponto, pero a Frixo lo llevó hasta la Cólquide. Allí, de acuerdo con las órdenes de su madre, Frixo sacrificó el carnero y depositó la piel dorada en el templo de Marte (...) »⁷²⁹.

Dioniso castiga a los hermanos con la locura, igual que castigara a su padre Atamante, según ya hemos visto con anterioridad, e igualmente por salvar la vida de Ino. No se habla de una curación explícita de la locura, de una purificación, que entendemos que se alcanza tras el pretendido sacrificio del carnero al dios Marte.

En la imagen de la *fig. 111* está representado Frixo sin Hele, desnudo y a lomos de un carnero de abundante lana. También sobre el carnero y desnudo está representado en la *fig. 112*, donde también ha sido retratada Hele en su caída, aunque debido al deterioro del plato su figura se reduce a una pequeña parte de su cuerpo y brazos, cuyas manos vemos en el intento de asir a Frixo a la mano que éste le tiende, mientras



Fig. 111.- *Frixo y el carnero.* Anillo de oro. Siracusa. Museo Nazionale. Siglo IV a. J. C.



Fig. 112.- *Frixo y el carnero.* Plato apulo de figuras rojas. Munster. Universidad. Hacia 320 a. J. C.

⁷²⁹ Tanto Apolodoro como Pausanias no mencionan la versión de la locura de Frixo y Hele y sí la versión más frecuente de su salvación mediante el carnero alado. APOLODORO, *Op. cit.*, I, 9, 1; PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. III, IX, 34, 5; HIGINIO, *Op. cit.*, II, 3; III, 1-2.

con la otra se sujeta al carnero. Sabemos que Frixo y Hele en una de las versiones cabalgaron locos sobre el carnero, pero no podemos decir que en estas dos imágenes se represente la locura. Frixo en la *fig. 111* parece avanzar enérgicamente a lomos del carnero al que podría ir guiando con una mano, pero es difícil encontrar la locura en su semblante algo tosco. Sin embargo en la *fig. 112*, que sería más propicia para reflejar la consternación, asiste con un rostro impasible a la caída de su hermana. Con ello vemos la dificultad para plasmar las emociones por parte del artista cuando no existe la acción clave que facilite la representación de la locura; como hemos visto, por ejemplo, en Heracles representado en el momento de dar muerte a sus hijos.

En la imagen de la *fig. 113* encontramos a Frixo y Hele huyendo con el carnero. Ésta se sujeta por uno de los extremos a una especie de vara que sostiene Frixo, alargando su mano en un gesto que pudiera significar ayuda. De este modo entendemos que la acción transcurre al igual que las otras, en el momento de la caída. Tampoco nada puede decirse sobre la representación de la locura en esta obra, aunque en conjunto resulta más expresiva que las anteriores.



Fig. 113.- Frixo y Hele.
Ánfora de figuras rojas.
Nápoles. Museo Arqueológico.
Hacia 440 a. J. C.

HIJOS DE HALIA

Halia es una nereida cuyos padres son el Mar y la Tierra y cuyos hermanos son los Telquines o genios de Rodas. Halia tuvo con Posidón seis hijos que, enloquecidos por Afrodita, intentaron violentar a su madre⁷³⁰.

En Diodoro se menciona el castigo de la locura, por la insolencia de estos jóvenes hacia la diosa:

« (...) los hijos de Posidón, que eran arrogantes e insolentes, impidieron a Afrodita que fondeara en la isla cuando se trasladaba de Citera a Chipre; la diosa, encolerizada, les infundió la locura, y los hijos forzaron a su madre a acostarse con ellos e inflingieron muchos daños a los habitantes de la isla. Cuando se enteró de lo ocurrido, Posidón sepultó a sus hijos bajo tierra a causa de su acción vergonzosa, y ellos fueron llamados “ Demonios Orientales ”. Halia se arrojó al mar, recibió el nombre de Leucotea y obtuvo los honores de una inmortal (...) »⁷³¹.

Para la locura de los jóvenes y al contrario que en otras ocasiones, no existe un destierro ni una purificación. Sus malas acciones terminan por ocasionar su propia muerte y la de su madre.

⁷³⁰ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 221 b, y 499 b; cfr. APOLODORO, *Op. cit.*, I, 2, 6.

⁷³¹ DIODORO DE SICILIA., *Op. cit.*, vol. II, V, 55, 6-7.

HALIACMÓN

Haliacmón era un habitante de Tirinto que en un ataque de locura se arrojó al río Carmanor perdiendo la vida. En su recuerdo el río fue llamado Haliacmón⁷³².

Plutarco recoge el episodio de la locura de Haliacmón:

« Haliacmón, un habitante de Tirinto, mientras apacentaba su rebaño en el monte Coquigio, enloqueció al haber visto a Zeus mantener relaciones con Hera, corrió con ímpetu y se arrojó al río Carmanor, el cual, en su honor, cambió al nombre de Haliacmón »⁷³³.

ÍNACO

Es hijo de Tetis y del Océano. Zeus le envió la locura a través de una Erinia, cuando persiguió al dios por haber hecho prisionera a su hija Ío⁷³⁴.

LICURGO

Licurgo es el rey de Tracia a quien, según ya vimos en nuestro apartado correspondiente a la *ceguera mítica*, Zeus castigó con la ceguera⁷³⁵. Su locura es provocada por Dioniso cuando el dios se dirige desde la India hacia Tracia con su séquito de sátiros y bacantes, siéndole impedido el paso por el rey que captura a sus acompañantes. El séquito fue entonces liberado de un modo milagroso y Licurgo enloqueció, matando a su hijo Driante de un hachazo al creer que era una vid; para acto seguido recuperar la cordura. Cuando las tierras del reino dejaron de producir, el oráculo reveló la necesidad del descuartizamiento del rey. Licurgo perdió así la vida en el monte Pangeo, al ser atado a un carro de cuatro caballos⁷³⁶.

Apolodoro describe el enloquecimiento de Licurgo por castigo de Dioniso, tras ser expulsado y agraviado por Dioniso:

« (...) y Licurgo se volvió loco por obra de Dioniso. En su demencia, creyendo podar a un sarmiento, mató a su hijo Driante golpeándolo con un hacha, y después de mutilarlo recobró la razón. Como la tierra se hiciese estéril, el dios vaticinó que volvería a dar fruto si Licurgo moría. Al oír esto los edones lo llevaron atado al monte Pangeo donde por voluntad de Dioniso murió destrozado por caballos »⁷³⁷.

Higinio introduce algunas variantes en la locura de Dioniso:

« Fue enloquecido por Líber y mató a su esposa y a su hija. Líber lanzó contra el mismo Licurgo unas panteras en el monte Ródope,

⁷³² GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 221 b.

⁷³³ PLUTARCO, *Sobre los ríos*, XVIII, I.

⁷³⁴ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 28 b; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 129.

⁷³⁵ Véase Licurgo en la p. 266, capítulo 5, *Ceguera desde los mitos*.

⁷³⁶ Ya hemos mencionado la locura de Licurgo (p. 307) al citar la *Locura colectiva* en las pp. 303 y ss. del presente trabajo. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 323; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 315; GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. I, 27 e.

⁷³⁷ APOLODORO, *Op. cit.*, III, 5, 1.

que está en Tracia y sobre el cual gobernaba. Se cuenta que Licurgo se cortó un pie en lugar de las vides »⁷³⁸.

Sófocles sin embargo, dice en *Antígona* que Licurgo fue confinado en una cueva por el dios, donde fue curando poco a poco de su locura:

« También fue obligado a rendirse el colérico hijo de Driante (...) a causa de sus mordaces enconos, soterrado por Dioniso en rocosa prisión. En tal situación la tremenda y floreciente furia de su locura se va agotando. Entonces vino a reconocer que había herido a aquellos dios con mordaces puntadas (...) »⁷³⁹.

En la imagen de la *fig. 114* se representa la locura de Licurgo, suponemos que siguiendo la versión de Higino. No poseemos datos de esta imagen, pero reconocemos a Licurgo por su corona, en el centro de la franja inferior de la imagen. Se encuentra desnudo y una capa aletea tras él lo que da a indicar cierta agitación del personaje. Se encuentra en la acción de agarrar por los cabellos a una mujer que está sentada en el suelo junto a él. Suponemos debe de representar uno de los tres momentos narrados por Higino, siendo ésta una de las tres mujeres que Licurgo ataca en su locura: su madre, esposa o hija.

Por el aspecto no demasiado mayor de la mujer quizá se trate de una de las dos últimas. Un cuerpo de una mujer con el vientre al descubierto es retirado de la escena por dos personajes a la derecha de la escena, por ello quizá sea la madre, la primera que muere siguiendo a Higino. Licurgo tiene otros dos espectadores a la izquierda de la escena, entre los que se encuentra un anciano. Por encima de la escena los dioses y entre varios personajes se encuentra Apolo con su lira⁷⁴⁰.

Ofender a Dioniso tiene como resultado dos de los castigos más terribles, la locura o la ceguera, que no se dan juntas, siendo dos de las variantes en las diferentes versiones y según los autores; pero tanto una como la otra suelen terminar con la muerte de Licurgo, pues no se habla de ella en la versión de Higino. En la historia de este rey, que entendemos no reconoce a Dioniso como un dios, y además lo injuria, encontramos al dios ofendido que venga el agravio con el castigo de la locura. La otra versión de la historia la encontramos en Zeus que ofendido con el trato



Fig. 114.- *La locura de Licurgo.*
Cáliz-cráttera, Pintor de Licurgo.
Londres. British Museum.
Siglo IV a. J. C.

⁷³⁸ HIGINIO, *Op. cit.*, CXXXII, 2.

⁷³⁹ Diodoro de Sicilia recoge la variante de la ceguera en la historia de Licurgo, en vez de la locura. Nono de Panópolis no menciona el enloquecimiento de Licurgo, aunque sí el de las bacantes con las que el rey aparece combatiendo. SÓFOCLES, *Tragedias completas*, *Antígona*, p. 181; DIODORO DE SICILIA, *Op. cit.*, vol. I, III, 65, 5 y véase NONO DE PANÓPOLIS, *Op. cit.*, vol II, XXI, 1 y ss.

⁷⁴⁰ Existe una imagen de Licurgo en forja, adornando un vaso de vidrio de la época antigua. En ella puede interpretarse el enloquecimiento de Licurgo por Dioniso, pues el rey se encuentra aprisionado por una gigantesca vid enroscada a su cuerpo, que lo asfixia (locura etílica). Londres. British Museum. Otra imagen posterior a la locura de Licurgo y perteneciente a la cerámica griega clásica podemos verla en: Roma. Villa Giulia. (s. f.). GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 315; y GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, p. 128.

recibido por su hijo Dioniso, deja ciego a Licurgo. Dioniso lleva su castigo hasta las últimas consecuencias, pues si bien Licurgo recupera la razón para sufrir los crímenes cometidos y de ahí su tragedia; su voz a través del oráculo termina consiguiendo la muerte de Licurgo. La versión de Higino no menciona la muerte del rey y cambia el objeto de sus crímenes de su hijo varón a tres de las mujeres de su familia. En el recobrar la cordura tras las acciones cometidas, al igual que vimos en el caso de la ceguera - recuérdese a Edipo - podríamos encontrar cierto paralelismo como si de una recuperación de la consciencia se tratase.

NABUCODONOSOR

Nabucodonosor, rey de Babilonia, por destruir la ciudad de Jerusalén y apresar a los judíos, fue castigado por Yahvé con la locura. El profeta David fue quien predijo al rey este castigo por sus atrocidades cometidas. Según las creencias de la antigüedad, de la posibilidad de los hombres de transformarse en animales, Nabucodonosor vio cumplido este augurio transformándose en rumiante⁷⁴¹.

Así recoge la locura de Nabucodonosor el Antiguo Testamento:

« Todo lo dicho le sobrevino al rey Nabucodonosor. Doce meses después, paseando por su palacio real de Babilonia (...) se oyó del cielo una voz: “ A ti me dirijo, Nabucodonosor; se te ha sustraído el imperio; serás expulsado de la sociedad humana y con las bestias salvajes irás a vivir. Te alimentarás de hierba como los bueyes y pasarán por ti siete años, hasta que reconozcas que el Altísimo tiene poder sobre el imperio de los hombres y se lo da a quien quiere ”. Al punto se cumplió en Nabucodonosor la predicción; fue expulsado de la sociedad humana, comenzó a comer hierba como los bueyes y su cuerpo fue bañado por el rocío del cielo, hasta que sus cabellos comenzaron a crecerle como las plumas del águila y las plumas como las de las aves »⁷⁴².

Pero la locura del rey no es permanente, cuando Nabucodonosor reconoce el poder de Dios, éste le restituye la razón. Cubierto de pelo, a cuatro patas y en actitud de pastar es el modo habitual de representarlo en las imágenes artísticas⁷⁴³.

En la miniatura de la *fig. 115* puede verse a Nabucodonosor con cierto aspecto licántropo, siendo éste en muchas ocasiones asociado a la locura por su relación con lo siniestro. Nabucodonosor es presentado con todo su cuerpo cubierto de pelo como un animal salvaje y andando a cuatro patas en un paraje silvestre. En su cabeza, que no ha sufrido la

⁷⁴¹ Da. (4, 25-30 y 5, 21).

⁷⁴² Da. (4, 25-30).

⁷⁴³ Da. (4, 31-34): « Transcurrido aquel tiempo, yo, Nabucodonosor, alcé mis ojos al cielo y la razón volvió a mí; entonces bendije al Altísimo, alabé y glorifiqué al que vive eternamente [...]. En aquel momento mi razón volvió a mí y, para gloria de mi reino, me fue devuelta mi majestad y esplendor. Mis consejeros y mis magnates vinieron a buscarme; se me restableció en mi reino y me fue dado un poder aún mayor. Ahora, pues, yo, Nabucodonosor alabo, ensalzo y glorifico al rey del cielo, porque todas sus obras son verdad, todos sus caminos justicia y porque sabe humillar a los que proceden con orgullo ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, pp. 464-465; CORTÉS, J. B., *Op. cit.*, p. 40; y cfr. MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, pp. 64-65.



Fig, 115.- *Nabucodonosor*. Libro de Historias Prodigosas. Ms. I-36. Londres. Wellcome Library. Siglo XVI.



Fig, 116.- *El sueño de Nabucodonosor*. PORTER, R., *Historia social de la locura*. Siglo XVII.

metamorfosis, aún lleva la corona y puede observarse su anterior aspecto de anciano con larga barba y cabellos⁷⁴⁴.

En el grabado de la *fig. 116* se representa el sueño que tuvo Nabucodonosor de pastar entre ganado, y que sería interpretado por el profeta como la locura que le sobrevendría al rey⁷⁴⁵.

MÍNIADES

Las Míniades son las hijas Minias, el rey de Orcómeno, ciudad de Beocia. Las jóvenes son tres: Leucipe, Arsipe y Alcítoe (o Alcátœ), y su locura viene a representar el castigo que aguarda a todo aquel que se sustrae de seguir el culto a Dioniso.

Las diferentes versiones de su leyenda consisten en señalar que las tres hermanas se quedaron hilando en casa, en cierta ocasión en que se celebraba una fiesta a Dioniso. En consecuencia son castigadas por el dios con una locura mística o delirio que las lleva a dar muerte a Hipaso, hijo de Leucipe, a quien confunden con un cervatillo.

Ovidio, Antonino Liberal y Claudio Eliano vienen a mostrar en versiones más o menos semejantes, cómo las Miniades se aterrorizan y enloquecen. Tanto en Ovidio como en Eliano brotan vides de los telares atrapando a las jóvenes, aunque el primero no menciona el sacrificio del niño ni la

⁷⁴⁴ Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F. *Op. cit.*, p. 39.

⁷⁴⁵ Otras imágenes de Nabucodonosor las encontramos en:

Siglo XI (El rey desnudo, con larga barba blanca y a cuatro patas, rumia junto a un buey): Beatus. León. Biblioteca de Astorga; Biblia de Roda (conocida también por Noailles). París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XII: Capiteles en: Saint Gaudens, claustro de Moissac; Loire, crucero de Saint Benoît; Poitou; Saint Hilaire de Foussay, y Bourg Argentat.

Siglo XVI: Anónimo. *Nabucodonosor*. (Nabucodonosor a cuatro patas entre el ganado arranca con las garras el pasto del suelo y parece pronto a comerlo. En el suelo yacen el cetro de rey y la corona). Grabado holandés. (s. l.).

Siglo XVIII: BLAKE, William. *Nabuconosor*. (Nabucodonosor camina a cuatro patas y presenta garras y una larga barba asemejándose a una bestia o animal salvaje). London. The Tate Gallery. GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 121; PORTER, R., *Op. cit.*, p. 22; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 465.

caída de las gotas de vino y leche, o las serpientes; en cambio, sí habla de las visiones sobrecogedoras del fuego y de las fieras. En Antonino Liberal el modo que tiene de aterrorizarlas el dios es transformarse sucesivamente, en diversos animales salvajes⁷⁴⁶.

NÁYADES

Las Náyades son las ninfas o divinidades menores que viven en las fuentes y manantiales. Cada río fuente o manantial tiene una náyade propia. A estas ninfas se les han atribuido capacidades curativas, sanando algunos enfermos que bebían o tomaban baño de sus aguas. Las Náyades también podían considerar tales acciones como una ofensa, provocando enfermedades misteriosas, o incluso la locura a quien lograra verlas. Las Náyades han sido asociadas con las linfas, también divinidades de la naturaleza, y capaces de provocar la enajenación mental⁷⁴⁷.

PRÉTIDES

Se conoce como Prétides a las tres hermanas Ifínoe, Ifianasa y Lisipe, nacidas de la unión del rey de Tirinto, Preto, con Estenebea, hija del rey de Licia. No todas las versiones afirman que sean tres el número de hermanas y se atribuye a varias causas el hecho de su locura, pero en todas provocada por una ofensa cometida a la divinidad Hera, o por ser asociadas con Dioniso.

En su locura, las Prétides vagaron por la Argólida y el Peloponeso creyéndose vacas, de ahí que se las asociase con Dioniso y las bacantes, diciéndose que éste con sus ritos fuese el causante de su locura. De Hera se dice que las volvió locas por celos, ya que éstas presumieron de poseer una belleza superior a la diosa, aunque según otras versiones habrían robado a la diosa oro, o jactado de poseer más riquezas que las que albergaba la diosa en su templo. Melampo, el adivino, prometió a Preto la curación de sus hijas a cambio de parte del reino, y ante la negativa del rey, acentuó la locura de las hijas, y consiguió las dos terceras partes del reino para repartir con su hermano Biante⁷⁴⁸.

⁷⁴⁶ Véanse OVIDIO, *Metamorfosis*, IV, 390; y ANTONINO LIBERAL.- 2003, *Metamorfosis*. (Edición: José Ramón del Canto Nieto). AKAL CLÁSICA. CLÁSICOS GRIEGOS, N° 72, Madrid, 10, 1-4. Podemos ver un ejemplo de esta locura de las Miniades: « Se afirma que las únicas que se revolviéron contra el coro de Dioniso fueron Leucipe, Arsipe y Alcítoe, las hijas de Minias. La razón fue que estaban enamoradas de sus maridos y por eso no se convirtieron en ménades (...). Repentinamente, hiedras y vides comenzaron a brotar de los telares; serpientes se escondieron en las canastillas de lana; el techo de paja comenzó a destilar gotas de vino y leche (...) las hijas de Minias dieron comienzo a su locura, descuartizando como si fuera un cervatillo al hijo de Leucipe (...) y de allí salieron corriendo para unirse a las antiguas ménades, pero éstas las persiguieron por su crimen sacrilego. Y por esto se convirtieron en pájaros. Una se transformó en corneja, otra en murciélago y la tercera en lechuza ». ELIANO, C.- 2006, *Historias curiosas*. (Traducción: Juan Manuel Cortés Copete). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 348, Madrid, III, 42.

⁷⁴⁷ Existen representaciones de las Náyades, aunque no conocemos ninguna que guarde relación con la locura. En la Antigüedad esta clase de ninfas eran confundidas con las Nereidas en sus representaciones iconográficas, siendo representadas en el arte moderno en fuentes. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 372 b-373 a; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 247.

⁷⁴⁸ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 341 a, 449 b y 451 a y b.

Apolodoro recoge citando a Hesíodo:

« (...) Cuando éstas llegaron a la edad núbil enloquecieron, según Hesíodo, por no aceptar los misterios de Dioniso, o, como dice Acusilao, por haber menospreciado la estatua de madera de Hera. En su insania andaban errantes por toda la región argiva, y después, atravesando Arcadia y el Peloponeso, corrían en el mayor desorden por lugares yermos (...) Melampo entonces, acompañado de los jóvenes más vigorosos, las persiguió con gritos y danzas frenéticas desde las montañas hasta Sición. En el acoso murió la mayor de las hijas, Ifinoe; pero las otras consiguieron recobrar su lucidez mediante lustraciones »⁷⁴⁹.

Hesíodo recoge que:

« Las hijas de Preto (...) por haber despreciado una estatua de Juno, atacadas por la locura de creerse que se habían convertido en vacas, abandonaron su patria, Argos, siendo curadas posteriormente por Melampo (...) »⁷⁵⁰.

En la imagen de la *fig. 117*, el sanador Melampo aparece representado como un hombre joven barbado de brazos alzados en cruz y situado por detrás de tres jóvenes cubiertas con túnicas. Dos de las jóvenes están sentadas y una de ellas alza su rostro hacia el sanador. Éste tiene las manos cerradas y de su mano derecha parece caer algo oscuro que tuviera en el puño: la sangre del cerdo que debía de ser un purificante en casos de enloquecimiento. Un hombre joven y desnudo, quizá un ayudante, se encuentra junto al grupo.



Fig. 117.- El famoso sanador Melampo tratando a las hijas locas del rey Preto. París. Musée du Louvre. Siglos VII-VI a. J. C.

⁷⁴⁹ APOLODORO, *Op. cit.*, II, 2, 2.

⁷⁵⁰ HESÍODO, *Op. cit.*, *Fragmentos*, 130.

Diodoro, sin embargo, habla de la locura provocada por Dioniso, pero no centrándose en las Prétides, sino el conjunto de mujeres argivas y en la época de Anaxágoras, sucesor de Preto: « Melampo, que era adivino, curó a las mujeres de Argos que, por la cólera de Dioniso, habían enloquecido y a cambio de este beneficio recibió como agradecimiento del rey de los argivos, Anaxágoras (...) las dos terceras partes de su reino; y establecido en Argos compartió el trono con su hermano Biante ». DIODORO DE SICILIA, *Op. cit.*, vol. II, IV, 68.

Herodoto menciona, al igual que Diodoro, la locura colectiva de las mujeres argivas, no dejando claro si ocurre en el reinado de Preto o de Anaxágoras. HERODOTO, *Op. cit.*, vol. V, IX, 34.

Ovidio recoge la locura de las Prétides al mencionar ciertos poderes de las aguas, que pueden tanto ser purificadoras al ser bebidas, como provocar la locura: « (...) hay líquidos que no sólo tienen el poder de cambiar los cuerpos sino también de cambiar los ánimos. ¿Para quién no es conocida de oídas Sálmacis, de indecorosas aguas, y los lagos etíopes?. Si alguien los introduce en su garganta, o enloquece o sufre una somnolencia admirable por su pesadez. Cualquiera que ha aliviado su sed con la fuente de Clítor, huye del vino y abstemio se goza con el agua pura (...) cuentan los habitantes del lugar, el hijo de Amitaón [Melampo], después de que libró de su locura gracias a sortilegios y hierbas a las Prétides enloquecidas, arrojó a aquellas aguas lo utilizado para purificar las mentes (...) ». OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, 317-328.

SÁGARIS

Ságaris o Sângaris es hijo de Midas, o de Migdón y Alexírrroe, ambos reyes de Frigia. Cibele la diosa frigia lo castigó con la locura al no rendirle Ságaris culto. En su desesperación se arroja a un río que en su memoria pasa a llamarse Sangario⁷⁵¹.

Plutarco refiere la locura de Ságaris:

« (...) como despreciaba los misterios de la Madre de los dioses, injurió a sus sacerdotes, es decir, a los galos. La diosa, terriblemente molesta por este acto, lo enloqueció como castigo y él, fuera de sí, se lanzó al río Jeróbates, el cual pasó a llamarse Ságaris en su honor »⁷⁵².

TEUTRANTE

Teutrante es rey de Misia e hijo de Lisipe, una de las Prétides. Ártemis le envió las enfermedades de la locura y la lepra, cuando se refugió en su santuario. Esto sucedió tras haber matado dentro del templo a un jabalí de la diosa, que le suplicó con voz humana no le quitase la vida. Su madre Lisipe al interceder ante la diosa por medio del adivino Poliido, logró la curación de Teutrante⁷⁵³.

TIMANDRA

Timandra es hija de Tindáreo y Leda, y esposa de Équemo. Fue castigada con la locura por Afrodita al descuidar los rituales a la diosa. Tras ello fue raptada por el rey de Élide, Fileo, quien se casó con ella⁷⁵⁴.

6.1.6. Locura como posesión

Se trata de la locura provocada por una serie de divinidades mediante la posesión, pudiendo ser éstas enviadas por otras divinidades superiores o actuar en semejanza a los aojamientos⁷⁵⁵.

ERINIAS

Las Erinias, o en su nombre latino, Furias, son los démones de la locura, o las « diosas de la venganza ». Las Erinias, nacidas de la sangre de Urano, son tres: Alecto, Megera y Tisífone. Estas diosas se dedican a perseguir y enloquecer a quienes cometen un crimen, y no abandonan a su presa hasta que ésta no es purificada. Un ejemplo de esta locura la

⁷⁵¹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 356 a, 357 b y 472 b; GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. II, 136 f.

⁷⁵² PLUTARCO, *Sobre los ríos*, XII, 1.

⁷⁵³ GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. II, 141 h; y cfr. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 327 a y 513 b.

⁷⁵⁴ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 199 b y 517 a.

⁷⁵⁵ RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 109; cfr. PADEL, R., *Op. cit.*, p. 159.

observamos en Orestes enloquecido por las Erinias, en la *fig. 106* analizada anteriormente⁷⁵⁶.

HÉCATE

Hécate es una diosa griega descendiente de la familia de los Titanes. En un principio, cuenta Grimal, a esta diosa se la conocía por sus acciones benéficas, pero su concepción fue derivando en el tiempo hasta situarse en el universo de las sombras y ligada a los hechizos y la magia.

Según Padel, « de entre los dioses relacionados con la locura, Hécate estaba particularmente asociada con la “ materia ” físicamente impura y los malos sueños o alucinaciones ». Gil menciona que es a partir de los textos de Egineta, donde se le atribuye la capacidad de provocar el castigo de la locura. Es de suponer que su vinculación con el mundo de lo oscuro la relaciona fácilmente con la maldad y la locura⁷⁵⁷.

En sus representaciones, suele aparecer con un cuerpo triple yuxtapuesto a una columna, acompañada de un perro, y sosteniendo en su cabeza un *calathos* o especie de cesto⁷⁵⁸.

LISA

Lisa es considerada, junto con las Erinias, como un démon de la locura y puede ser enviada por los dioses. Así, fue Hera quien envió la locura a Heracles cuando éste asesinó a sus hijos. Padel considera que es la música el medio, según el cual, tanto Lisa como las Erinias actúan sobre sus víctimas⁷⁵⁹.

NINFAS

Las ninfas son espíritus o divinidades de la naturaleza que viven en grutas, lagos o bosques. Son espíritus secundarios y pueden formar parte del cortejo de divinidades importantes o ninfas de mayor rango. Estas ninfas pueden ser temibles y, según Gil a partir de los textos de

⁷⁵⁶ *Id.*, *Op. cit.*, p. 164; y cfr. AGHION, I.; BARBILLON, C., y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 163; y GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 169 b.

⁷⁵⁷ No se ha podido consultar la obra de Egineta para saber qué se menciona respecto a la locura y a divinidades afines a ésta (Epítome, 120 K). Chevalier y Gheerbrant mencionan a esta Hécate como divinidad de los muertos y diosa lunar que « representa las tres fases de la evolución lunar (crecimiento, decrecimiento, desaparición) y las tres fases correspondientes de la evolución vital ». También mencionan estos autores de Hécate que es « (...) la maga de las apariciones nocturnas simboliza lo inconsciente, donde vemos agitarse fieras y monstruos: el infierno vivo del psiquismo (...) ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 553; y cfr. PADEL, R., *Op. cit.*, p. 194; GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 225 a; GIL, L., *Op. cit.*, p. 269; AGHION, I.; BARBILLON, C., y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 178-179; y CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 244.

⁷⁵⁸ Algunas representaciones de la diosa pueden encontrarse en:

Siglo II a. J. C: Altar de Pérgamo (con dos cabezas y cuatro brazos). Berlín. Antikenmuseum.

Siglo I: París. Gabinete de medallas, Bibliothèque Nationale.

Siglo XVI: CARTARI, Vincenzo. *Imágenes de los dioses* (la diosa tiene triple cabeza de los siguientes animales: caballo, perro y jabalí). (s. l.).

AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 179.

⁷⁵⁹ PADEL, R., *Op. cit.*, pp. 159 y 164-165.

Paulo Egineta, pueden llegar a provocar la locura permanente si se observa su reflejo en las aguas⁷⁶⁰.

Con las ninfas se han identificado otras divinidades de las fuentes, conocidas como linfas. Según Grimal las linfas enloquecen a aquel que las mira:

« Se pretendía que estas diosas volvían loco al que las veía, de donde proviene la expresión latina *lympathus*, que significa “ loco ” »⁷⁶¹.

MANÍA

Manía es la locura personificada. Por su carácter malvado ha sido comparada con las Erinias o Euménides, llamadas por los romanos Furias. Se habla de ellas como « agentes de la cólera divina » que enloquecen y torturan. Según Grimal, Manía:

« (...) Es enviada, por ejemplo, a los que no observan los ritos y los vuelve locos. Es ella la que los precipita en las catástrofes y les impulsa a cometer crímenes (...) »⁷⁶².

Tanto Grimal como Pausanias relacionan a estas diosas con la locura de Heracles y de Orestes⁷⁶³. Pausanias habla de un santuario dedicado a las Manías, el cual está rodeado de una región a la que también se conoce por el nombre de Manía. Dicho autor no distingue a estas divinidades de las Erinias griegas. Las menciona, sin embargo, como diosas que pueden aparecerse negras cuando se disponen a provocar la locura, o blancas cuando pretenden curarla, y a las cuales se tributan sacrificios expiatorios o propiciatorios, según los castigos o favores que se quieran evitar o atraer⁷⁶⁴.

Platón, en el *Fedro*, clasifica los diferentes tipos de Manía o Locura, distinguiendo la *profética* como aquella enviada por los dioses a modo de don, siendo vista como preferible a la sensatez humana, puesto que supone una serie de acciones de una mayor belleza que no se darían cuando los personajes no se hallan ligados a lo sobrenatural. La segunda clasificación de Manía, Platón la explica en los *castigos ligados a una culpa*, la cual requería para su curación de una serie de rituales y purificaciones. Esta Manía no era en absoluto deseada como la anterior, y provocaba que la gente aquejada de grandes calamidades se refugiase en los dioses para la curación. La tercera clasificación es la *poética* procedente de las Musas y sin cuya inspiración nadie puede ser un

⁷⁶⁰ AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 254; GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 380 b-381 a; y GIL, L., *Op. cit.*, p. 269.

⁷⁶¹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 325 b, 380 b-381 a; y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 315.

⁷⁶² GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 169 b, 332 a y b.

⁷⁶³ Ver Heracles en pp. 320-322 y Orestes en pp. 323 y ss.

⁷⁶⁴ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 332 b; y cfr. PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. III, 34, 1-2.

Podemos decir que los griegos personificaron la Manía como vemos en la imagen de la *fig. 94* (p. 320), pues la locura era tomada como un síntoma de posesión por fuerzas sobrenaturales tanto infernales como divinas. De los diferentes nombres dados para designar a la locura de los protagonistas de las tragedias griegas consúltese: PADEL, R., *Op. cit.*, pp. 27-37.

verdadero poeta. Según Platón, « tal “ manía ” nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna »⁷⁶⁵.

Manía aparece en la imagen de la *fig. 94* con el personaje de Hércules, situándose a la derecha del héroe y portando un látigo. Por su situación, prácticamente a espaldas de Heracles entendemos que conduce e instiga al héroe, quien ciego en su furia está matando a sus propios hijos, al creer que son los de su adversario Euristeo⁷⁶⁶.

6.1.7. Locura en otros personajes míticos⁷⁶⁷

Englobamos en este apartado una serie de personajes representativos de la locura, cuyas historias dejan entrever su variada causa.

ALFEO

Alfeo es hijo de Tetis y del Océano. Asesinó a su hermano Cércabo y las Furias lo persiguieron hasta que se arrojó al río Níctimo donde perdió la vida. En su homenaje el río pasó a llamarse Alfeo.

Así lo recoge Plutarco:

« Alfeo, uno de los que hacen proceder su origen del Sol, en una disputa por el reino, mató a su hermano Cércabo y, atormentado por las Furias, se arrojó al río Níctimo, el cual cambió al nombre de Alfeo en su honor »⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ « (...) si fuera algo tan simple afirmar que la demencia es un mal, tal afirmación estaría bien. Pero resulta que, a través de esa demencia, que por cierto es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes. Porque la profetisa de Delfos, efectivamente, y las sacerdotisas de Dodona, es en pleno delirio cuando han sido causa de muchas y hermosas cosas que han ocurrido en la Hélade, tanto privadas como públicas, y pocas o ninguna estaban en su sano juicio [...] tanto más bello es, según el testimonio de los antiguos, la manía que la sensatez, pues una nos la envían los dioses, y la otra es cosa de los hombres. Pero también en las grandes plagas y penalidades que sobrevienen inesperadamente a algunas estirpes por antiguas y confusas culpas, esa demencia (...) constituía una liberación volcada en súplica y entrega a los dioses. Se llegó, así, a purificaciones y ceremonias de iniciación, que daban la salud en el presente y para el futuro a quien por ella era tocado, y se encontró, además, solución, en los auténticamente delirantes y posesos, a los males que los atenazaban. El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de inspirados y posesos (...) ». Véase el Fedro en PLATÓN, *Diálogos: Fedón; Banquete; Fedro*, vol. III, 244 a-245 b.

Quinto de Esmirna también menciona a la personificación de la Locura que deja a Áyax tras matar el carnero creyendo que era Ulises. Dicha personificación se reúne después con las Erinias en el Hades. QUINTO DE ESMIRNA.- 2004, *Posthoméricas*. (Traducción: Mario Toledano Vargas). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 327, Madrid, V, 450-455.

⁷⁶⁶ Gil cita también entre estas divinidades causantes de la posesión al dios Pan, probablemente por su afán libidinoso, así como a los Coribantes, hijos de Apolo y que actúan a través de la música. Ruiz de Elvira califica a los Coribantes junto a los Telquines, como « echadores de “ mal de ojo ”. GIL, L., *Op. cit.*, p. 269; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 265; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 109.

⁷⁶⁷ Resulta interesante el estudio de Padel de los elementos de la locura en la tragedia, cuyos personajes tratados no se corresponden en su totalidad con el concepto de locura desarrollado en la investigación que nos ocupa, como pueda ser el horror de Edipo cuando descubre lo sucedido, la ira de Aquiles ante la muerte de Patroclo, o el “ frenesí profético ” de Casandra, por poner algunos ejemplos de exaltación. Véase PADEL, R., *Op. cit.*, capítulos 1-4.

⁷⁶⁸ PLUTARCO, *Sobre los ríos*, XVIII, I.

ANFIÓN

Anfión, hijo de Zeus y Antiope, según cierta versión de Luciano, se volvió loco y trató de destruir el templo de Apolo, quien lo mató de un flechazo⁷⁶⁹.

ATÉ

Até, hija de Júpiter y de Eride, es la personificación del Error. Es una divinidad dañina y muy ligera, capaz de posarse en las cabezas de los hombres sin ser percibida; aunque provocando actuaciones insensatas e irreflexivas, tanto en los dioses como en los hombres⁷⁷⁰.

Padel menciona que fue Homero quien colocó la Até donde la tragedia clásica menciona la locura, siendo ésta una figura contradictoria que en ocasiones se intercambia con Lisa o las Erinias en las representaciones artísticas, resultando difícil distinguir unas de otras⁷⁷¹.

ÁYAX O AYANTE

Hijo de Telamón y Mégara, es uno de los héroes más destacados después de Aquiles durante la guerra de Troya. La versión trágica de su muerte cuenta que Áyax enloqueció al habersele negado el reconocimiento de las armas de Aquiles, que lo designaban como al más valiente de los guerreros, honor que recae sobre Ulises.

Atenea, a favor de Ulises, vuelve a Áyax loco y, éste, en sus deseos de venganza, arremete contra cierto ganado que andaba pastando, en lugar de contra los jefes del ejército. Al ser consciente de su locura y sentir la burla de que ha sido objeto por parte de los dioses, decide voluntariamente quitarse la vida atravesando su cuerpo con una espada previamente fijada en el suelo⁷⁷².

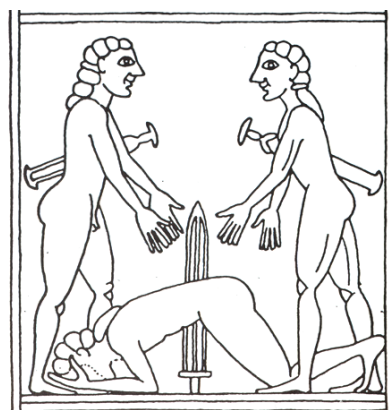


Fig. 118.- El suicidio de Áyax.
Olimpia. Hacia 575 a. J. C.

⁷⁶⁹ Ruiz de Elvira menciona que es únicamente en Luciano en *de saltat*. 41, donde puede observarse este episodio de locura. Higinio recoge el incidente del templo, pero no menciona la locura de Anfión. RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 190; HIGINIO, *Op. cit.*, IX, 4; y GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 29 a y b.

⁷⁷⁰ *Id.*, *Op. cit.*, p. 59 b; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 336.

⁷⁷¹ PADEL, R., *Op. cit.*, pp. 228-230. Existe una locura hiperbólica propia de la tragedia, y una locura real que se asocia a estos personajes propios de la mitología, es la conocida como Até. De la *Antígona* de Sófocles, Padel menciona: « Entre las obras de Sófocles que se conservan, encontramos un uso excepcional de *até* en el tercer canto coral de *Antígona*, el llamado “ canto de *até* ” o “ himno de *até* ” (...). En ese canto un “ dios ” (*theos*) “ impulsa a las *phrénes* a *até* ”. Nada llega a la vida mortal sin *até*. *Até* es infligida por los dioses pero generada por los hombres: es el daño acumulado como consecuencia de obrar mal. Cuando el dios empuja a nuestra mente hacia *até*, “ lo malo nos parece bueno ” ». *Id.*, *Op. cit.*, pp. 301-302, cfr. también BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 50 y ss.

⁷⁷² GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 65 a y ss.; SÓFOCLES, *Tragedias completas*, *Áyax*, p. 36.

Apolodoro recoge la locura de Áyax:

« (...) Las armas de Aquiles se ofrecieron como premio al más valiente, y por ellas rivalizaron Áyax y Odiseo. Los jueces fueron los troyanos o según algunos, los aliados. Fue elegido Odiseo, y Áyax, perturbado por el despecho, planeó un ataque al ejército durante la noche; pero Atenea lo enloqueció y lo dirigió, armado con una espada, contra los rebaños. Furioso, mató reses y pastores, creyéndolos aqueos; más tarde, al recobrar la razón, se suicidó »⁷⁷³.

La locura de Áyax favorecida por la diosa Atenea, y el modo en que el héroe se quita la vida aparecen reflejadas en imágenes como la *fig. 118*, donde Áyax,



Fig. 120.- ALCIATO, Andrea. *La espada en manos del loco*. Ilustración de *Emblemata*. París. 1549.



Fig. 119.- TEMPESTA, Antonio. *Muerte de Áyax*. (s. 1.). Siglo XVII.

desnudo, aparece arrodillado y sujetándose la cabeza con las manos, mientras, otras dos figuras de guerreros también desnudos lo flanquean, y parece se disponen a rescatar el cuerpo atravesado por la espada.

Tempesta muestra una versión más lírica de Áyax (*fig. 119*) que en un paisaje bucólico ha emprendido una pequeña carrera mientras sostiene con su mano izquierda la espada que dirige hacia el pecho, momentos antes de arrojarla sobre ella.

Andrea Alciato en uno de sus emblemas (*fig. 120*) presenta a Áyax matando con su espada al ganado para mostrar, según menciona Zárate, que:

⁷⁷³ APOLODORO, *Op. cit.*, *Epítome* 5, 6-7. Higino explica la locura de Áyax tras el juicio de las armas en el que Atenea favorece a Ulises: “ (...) Áyax, henchido de furia, enloqueció y mató su ganado y a él mismo, después de haberse herido con la espada que recibió como obsequio de Héctor mientras luchaba con él en el campo de batalla ”. HIGINIO, *Op. cit.*, CVII, 2-3.

Sófocles sitúa la escena del juicio para entregar las armas de Aquiles fuera de su obra así como la burla de Atenea, pues Áyax, ya loco, ha confundido abrumado por la cólera al ganado con los enemigos a los que pretendía vengar. Áyax prepara su muerte repentina justo en el momento en que un mensajero trae un vaticinio de un adivino sobre la muerte del héroe (aparece la idea del destino griega): “ (...) la espada está situada donde su filo puede resultar más incisivo, aunque no dispone de mucho tiempo para calcularlo (...). Está fija en suelo enemigo, el troyano, recién aguzada con la piedra afiladora capaz de roer el hierro. La fijé tras haberla preparado con exquisito cuidado, con objeto de predisponerla lo más posible a favor de quien habla, con vistas a alcanzar una muerte por la vía más rápida. Así de bien preparados estamos ”. En tales momentos invoca a Zeus para que avise a su hermano quien recogerá su cadáver, invoca al dios de los muertos, Hermes, para que se lo lleve, y a las Furias para que venguen su muerte con más sangre. SÓFOCLES, *Tragedias completas, Áyax*, pp. 67-68. Graves añade que la ofensa provocada al héroe y desencadenante de su locura, fue debida al consejo que Néstor dio a Agamenón de mandar espías nocturnos en búsqueda de opiniones imparciales que tomaron de una muchacha a la cual influenció Atenea a favor de Ulises. GRAVES, *R.*, *Op. cit.*, vol. II, 165 a-g.

« (...) en no siendo dueños de la razón, buscamos la propia ruina », pues « su espada, mata a quien está sin vicio »⁷⁷⁴.

Y según Alciato:

« Para vengarse el loco no tien` maña, Que dañasse pensando que a otro daña »⁷⁷⁵.

BELEROFONTES

Belerofontes, hijo de Glauco y de Eurímede, y nieto de Sísifo, se atrajo el odio del rey Preto cuando la esposa de éste quiso seducirlo y, al ser rechazada por Belerofontes, se vengó acusándolo ante su marido de haber intentado seducirla. Su locura no queda muy clara cómo le sobreviene, parece ser que se ganó la ira de los dioses al superar varias pruebas que el suegro de Preto, Yóbates, le propuso; tales como matar a la Quimera, vencer a las Amazonas, o superar triunfalmente una emboscada puesta por éste para matarlo⁷⁷⁶.

La historia de Belerofontes aparece en la *Ilíada*, y aunque Homero no menciona expresamente la locura del héroe, ésta es entendida por los autores en su vagar errante y solitario en su destierro⁷⁷⁷.

Aristóteles menciona a Belerofontes como loco en sus *Problemas*, en concordancia a sus ideas que relacionan la locura con las grandes hazañas⁷⁷⁸.

BIBLIS

Nieta o biznieta del rey Minos, e hija de Cianeá, Tragasia o Idótea, dependiendo de las versiones. Tiene un hermano gemelo, Cauno, del que se enamora y éste huyendo de su hermana, funda en Icaria una ciudad con el nombre de Cauno, quedando Biblis loca y desconsolada, vagando por tierras de Asia Menor. Aunque según ciertas narraciones fue Cauno el que pretendió amor con su hermana, siendo esta la causa de su huida de Mileto, y provocando el intento de suicidio de Biblis, quien termina siendo convertida en fuente por la compasión de las ninfas, en semejanza de sus lágrimas derramadas⁷⁷⁹.

Ovidio relata detalladamente en su *Metamorfosis* la pasión que devora a Biblis y cómo ésta se la hace saber a su hermano por medio de un

⁷⁷⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 410.

⁷⁷⁵ ALCIATO, A.- 1975, *Emblemas*. (Traducción: Mario Soria). EDITORA NACIONAL. ALFAR, POESÍA, N° 11, Madrid, p. 209. Otras imágenes de Áyax pertenecientes al mundo antiguo son: Siglo VI a. J. C.: EXEQUIAS. *Suicidio de Áyax*. Ánfora de Bolonia firmada. Boulogne-sur-Mer. Château-Musée.

Arte etrusco: Áyax se arroja sobre su espada (bronce). Florencia. Museo Arqueológico; Áyax sobre espada (crátera). Londres. British Museum. GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 140-141.

⁷⁷⁶ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 70 a; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 70-71; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 305.

⁷⁷⁷ « Mas cuando ya también Belerofonte/ odioso se hizo a todos los dioses,/ entonces, en verdad/ andaba errante y solo/ por la llanura de Alea/ concomiéndose el alma y evitando las huellas de los hombres (...) ». HOMERO, *Ilíada*, V, 200-202.

⁷⁷⁸ ARISTÓTELES, *Problemas*, XXX, I, 10 y 20; y véase también nota 635 a pie de p. en la misma obra. Cfr. también KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, p. 40.

⁷⁷⁹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 71 b y 91 b.

esclavo y mediante un escrito en unas tablillas. Ovidio menciona de la siguiente manera el enloquecimiento de Biblis:

« Palideces, Biblis, al conocer el rechazo y tu cuerpo se atemoriza bloqueado por un frío helado. Sin embargo, cuando le volvió el juicio, a la vez volvió su locura [...]. Cuentan que entonces de verdad entristecida la Milétide perdió por completo la razón, entonces arrancó realmente de su pecho sus vestiduras y llena de furor golpeó sus brazos. Y ya está ostensiblemente fuera de sí y confiesa la prohibida esperanza de placer, sin la cual abandona su patria y el odiado hogar y sigue los pasos de su prófugo hermano (...) »⁷⁸⁰.

BRÓTEAS

Bróteas es hijo de Tántalo y su locura, según Apolodoro, le viene de haberse jactado, de que era tan buen cazador que ni Ártemis podría dañarlo. Por su orgullo, Bróteas enloquece y se quita la vida arrojándose al fuego⁷⁸¹.

CLEOMEDES

En una olimpiada, Cleomedes de Astipalea mata durante un combate de boxeo a su contrincante Ico de Epidauro. En consecuencia no se le declara vencedor y la pena lo enloquece, de modo que al regresar de los juegos a su patria, derrumba una columna de una escuela cuya caída provoca la muerte de muchos niños. Como los habitantes de la ciudad lo persiguieran, se refugia en el templo de la diosa Atenea, escondiéndose bajo un arca donde los habitantes no lo encuentran. Al preguntar a la Pitia ésta les comunica que Cleomedes ha dejado de ser un mortal y que ha de rendírsele culto por ser un héroe⁷⁸².

CÍQUIRO

Hijo del rey de Caonia, mató a la doncella Antiope al confundirla, oculta entre la maleza, con una pantera a la que perseguía. Al descubrir

⁷⁸⁰ OVIDIO, *Metamorfosis*, IX, 581-584, 634 y ss.

La semejanza de Biblis con el comportamiento del ganado, como veremos más adelante en las Prétides, viene reflejado en estos versos de Ovidio:

« (...) y, como las Bacantes Ismarias agitadas por su tirso, vástago de Sémele, celebran las fiestas que se repiten al tercer año, no de otro modo las mujeres de Búbaso vieron a Biblis lanzar alaridos por los anchurosos campos; tras haber quedado atrás éstos, ella va errante (...) a menudo las ninfas de los Léleges intentan levantarla en sus tiernos brazos; a menudo le recomiendan que ponga remedio a su amor y proporcionan consuelo a su mente que no oye. Yace muda Biblis y tiene verdes hierbas en sus uñas y un río de lágrimas humedece la grama. Cuentan que las Náyades pusieron bajo éstas una vena de agua que nunca podría secarse (...). Al punto, como manan de una corteza de pino hendida las gotas de resina, o como de la densa tierra el viscoso betún (...) así, consumida por sus propias lágrimas Biblis, la descendiente de Febo, se convierte en una fuente (...) ». *Íd.*, *Op. cit.*, IX, 644 y ss. Véanse además NONO DE PANÓPOLIS, *Op. cit.*, vol. II, XIII, 547 y ss.; y ANTONINO LIBERAL, *Op. cit.*, 30, 2 y ss.

Pausanias describe en la región milesia, la fuente de Biblis, donde se recuerda el trágico amor incestuoso. PAUSANIAS, *Op. cit.* vol. III, VII, 5, 10.

⁷⁸¹ APOLODORO, *Op. cit.*, Epítome, II, 2.

⁷⁸² GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 109 a; y PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. II, VI, 6 y ss.

su crimen enloquece y acaba con su vida al lanzar su caballo contra unas rocas⁷⁸³.

La locura de Cíquiro viene a ser el justo castigo por un delito, pese a no ser el crimen intencionado, pagando la vida quitada con su propia vida.

EURÍPILO

Héroe local de Patras, la locura le sobrevino por haber visto al dios Dioniso en una imagen encerrada en un arca. Tras la Guerra de Troya recibió como botín un cofrecillo que contenía la imagen de Dioniso y que al abrirlo le trajo la locura. El oráculo de Delfos le indicó que se curaría cuando llegase a una ciudad donde debía asentarse y la cual sería reconocida porque en ella se llevase a cabo un sacrificio poco habitual; lo encontró en Patras, donde cada año se sacrificaban a la diosa Ártemis los dos jóvenes más hermosos de la ciudad, hembra y varón. El origen de este sacrificio había sido a consecuencia de los amores de Cometo y Melanipo consumados en el templo, sacrilegio que había dado lugar a la cólera de Ártemis, comenzando una época de malas cosechas y extrañas enfermedades. Cuando se interrogó a la Pitia se conoció la voluntad de la diosa de sacrificar a los jóvenes Cometo y Melanipo, y posteriormente y cada año, a los jóvenes más apuestos. Tal sacrificio terminaría cuando llegara a la ciudad un rey extranjero que traería a una divinidad. Con la llegada de Eurípilo a Patras con la imagen de Dioniso los ciudadanos reconocieron al rey del oráculo y el final de la cólera de Ártemis, llegando así Eurípilo a convertirse en su héroe local.

Pausanias describe así la locura de Eurípilo:

« Se cuentan dos leyendas referentes al arca: una que cuando Eneas huyó, dejó abandonada esta arca; la otra, que fue arrojada por Casandra para desdicha del griego que la encontrara. Sea como sea, Eurípilo abrió el arca y vio la imagen, y nada más verla se volvió loco. La mayor parte del tiempo estaba loco y pocas veces estaba en sus cabales. Como estaba así, no navegó a Tesalia (...). Y subiendo a Delfos consultó sobre su enfermedad (...) »⁷⁸⁴.

FEDRA

Fedra es hija del rey Minos y de Pasifae. Su locura viene a ser la melancolía por la muerte de su hijastro, provocada por ella. Cuando se casa con Teseo, se enamora del hijo de éste, Hipólito, según los planes de Afrodita, en un intento de vengarse del rechazo del joven a la diosa. Fedra intenta seducir a Hipólito siendo despreciada, y en venganza, ésta lo acusa ante su marido mediante una carta de haber intentado violentarla. Ello tiene como consecuencia el destierro de Hipólito, quien muere de un castigo enviado por Neptuno a petición de Teseo. Cuando Fedra conoce estos hechos desesperada se suicida⁷⁸⁵.

⁷⁸³ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 107 a.

⁷⁸⁴ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 113 b y 185 b; PAUSANIAS, *Op. cit.*, vol. III, VII, 6 y ss.

⁷⁸⁵ Algunas de las imágenes donde aparece Fedra languideciendo de amor, son las siguientes:



Fig. 121.- BRUEGHEL, Pieter El Viejo. Greta la loca (Dulle Griet).
Amberes. Museum Mayer van den Bergh. 1562.

GRETA LA LOCA (DULLE GRIET)

Greta la loca (Dulle Griet), también conocida como *Margarita la loca*, es un personaje perteneciente a las tradiciones medievales alemanas. Ha sido representada por Brueghel en una de sus obras (*fig. 121*) en un primer plano, entre una amalgama de personajes simbólicos propios del autor. Esta figura de apariencia andrajosa, despeinada, y vestida como una guerrera, camina sobre la tierra dirigiéndose hacia la boca del infierno. Lleva un casco, espada, peto, y numerosos utensilios colgando de uno de sus brazos, entre los que se observan una saca y un cofre. Según Gilman, este personaje representa por su aspecto todo un icono de la locura, que lleva incluso el característico bastón. A su alrededor, la escena representa un gran desorden; e incluso hay un barco de locos - a espaldas de Greta la loca y en un plano algo superior -, sostenido por las espaldas de una mujer agachada bajo su peso. De *Greta la loca* se considera que representa « el egoísmo ciego y la violencia civil ». El resto de personajes fabulosos esparcidos por este inhóspito paraje suponen toda una serie de simbolismos del mal y el desorden⁷⁸⁶.

Grmek y Gourevitch señalan que el motivo de Fedra ha sido tratado por todo tipo de artistas, tanto en grabados como en espejos, pinturas en vasos o esculturas en mármol.

En un alto relieve romano Fedra aparece sentada y con la cabeza hacia atrás, hay un amorcillo junto a su asiento y un grupo de personas acompañando su dolor. Agrigente. Museo de la catedral. (s. f.).

Siglo III: Dos sarcófagos donde se encuentran: Fedra sentada y junto a ella una sirvienta dirigiéndose a Hipólito (es una de las dos escenas, en la otra Hipólito aparece cazando). París. Musée du Louvre; Fedra sentada y con sirvientes y amorcillos en derredor (es uno de los tres episodios de la historia, también aparecen Fedro vestido de cazador y en la mano una carta; y en otro episodio, Teseo escuchando la noticia de la muerte de Hipólito). París. Musée du Louvre.

Siglo XIX: CABANEL, Alexandre. *Fedra* (echada en un diván en postura del melancólico, hay dos sirvientas a los pies del diván). Montpellier. Museo Fabre.

Véanse PADEL, R., *Op. cit.*, p. 198; GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 195 b-196 a; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 154-155; y GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, p. 133.

⁷⁸⁶ GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 48; y cfr. CASTELLI, E.- 2007, *De lo demoníaco en el arte: su significado filosófico*. (Traducción: María Condor). SIRUELA. EL ÁRBOL DEL PARAÍSO, N° 55, Madrid, p. 64; y BATTISTINI, M.- 2003, *Simbolos y alegorías*. (Traducción: José Manuel Monreal). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona, pp. 290-291.

HOMBRE SALVAJE

Tomado por loco por su condición solitaria y errante, semejante a la del animal salvaje, pero no siéndolo; aunque por la ocasional alusión de algunos autores al estado de semejanza del loco con el hombre salvaje cuando se interna en los bosques o lugares agrestes, hemos considerado incluirlo en el presente estudio. Sin embargo, el hombre salvaje forma parte del variado conjunto de seres mitológicos y legendarios. Su espacio parece reducirse al bosque, siendo representado todo cubierto de pelo y atacando a sus víctimas cual animal salvaje. También ha sido relacionado con los hombres lobo o la licantropía, siendo en ocasiones personajes afectados de locura como Nabucodonosor - ya analizado anteriormente - representados como animales salvajes. Aunque en ocasiones, estos hombres salvajes han podido ser locos verdaderos cuya situación de salvajes se ha mezclado con la leyenda. Dice González Duro refiriéndose a este hombre salvaje que:

« (...) a menudo, algún loco fue expulsado y escoltado hasta su país de origen, o simplemente fue abandonado en el campo y a su propia suerte. Circunstancia que, con el tiempo, ocasionaba otro tipo de leyendas, tales como de los hombres salvajes que vagaban por los montes, bosques y cementerios, huyendo o atacando a caminantes y paisanos. Hombres de la mitología popular, que se alimentaban de hierbas y alimañas, de apariencia sucia, con barbas, pelos largos y ropa destrozada, y que aprovechaban la luna llena para salir de su refugio. Pero, sobre todo, eran personajes imaginarios que reemplazaban en la mentalidad popular a fantasmas y monstruos más antiguos: hombres muy altos, fuertes y de vello por todo el cuerpo, que apenas sabían hablar, que corrían velozmente y que se armaban con grandes ramas, asaltaban a los paisanos y violaban a cuantas mujeres encontraban a su paso. Eran los hombres-lobo o licántropos, tan fantásticos como las mujeres salvajes, que buscaban y seducían a los hombres con artificios deshonestos (...) »⁷⁸⁷.

⁷⁸⁷ GONZÁLEZ DURO, E., *Op. cit.*, vol I, pp. 51-52. Algunas de las representaciones de este hombre salvaje, que en ocasiones también tiene su versión femenina de mujer salvaje, son las siguientes:

Siglo XI: Biblia de Roda (ilustración con un hombre desnudo, de largos cabellos, a cuatro patas y flanqueado por dos animales). París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XIV: *Hombre salvaje* (escultura en fusta). Colonia. Schnütgen Museum.

Entre siglos XIV-XV: Hombre salvaje clavando una lanza al cuello de una oca (temple sobre fusta). Vic. Museo Episcopal; MANDEVILLA, Juan de. *Libro de maravillas del mundo y de la Tierra Santa* (hombres y mujeres salvajes entre otros monstruos). Madrid. Biblioteca Nacional.

Siglo XV: TESARD, Robinet. Libro de Horas de Carlos de Angulema (ilustración de centauro como hombre salvaje y de mujer salvaje montada a lomos de éste, ambos atravesados por las flechas de sendos personajes armados con hachas. Por encima del conjunto se sitúa la muerte con una lanza y flechas). Orleáns. París. Bibliothèque Nationale; ZEIMER, Lukas (Atribución). *Pareja de salvajes llevando las armas del condado de Kyburn* (vidriera, el hombre y la mujer están de pie y cubiertos de pelo). Londres. Victoria and Albert Museum; *Historia del Santo Grial y de Merlín* (dos hombres traen preso a un salvaje). Ms. M. 208, folio 261. Nueva York. The Pierpont Morgan Library; Maestro Bxg. *Familia de salvajes*. Viena. Albertina; *Salvajes trabajando la tierra* (tapiz, hombres y mujeres cubiertos de pelo y sobre sus piernas realizan diferentes labores en el campo). Viena. MAK, Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art.

Siglo XVI: *Leyenda de San Jorge* (relieve en fusta, un salvaje con ropas y a cuatro patas huye con un niño en la boca). París. Colección Gabrielle Laroche; DURERO, Alberto. *Escudo de armas con calavera* (alegoría donde un salvaje susurra al oído de una dama). Madrid. Biblioteca Nacional; Hombre salvaje desnudo, con cachiporra, cinturón y corona de hojas (vidriera). Écouen. Musée de la Renaissance; BOURDICHON, Jean. *El estado salvaje o el estado natural*. París. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts; CRANACH, Lucas. *El Viejo. El hombre lobo* (grabado, el salvaje con vestiduras desgarradas huye con un niño en la boca, por el suelo yacen personas, al fondo una casa

Ío

Ío es una doncella de gran belleza, hija de Ínaco, el dios-río, y de la cual Zeus se enamora. El enloquecimiento de Ío es provocado por los celos de Hera al descubrir la traición de su esposo. Zeus, para proteger a Ío, transforma a la joven en una ternera. Pero Hera lo descubre y consigue que le regalen la ternera, manteniéndola bajo la custodia de Argos, celoso guardia al que se le atribuyen hasta un centenar de ojos. Zeus, apenado por la joven, consigue hacerla escapar por medio de Hermes, quien asesina a su guardián. Hera esta vez envía un tábano que enloquece a Ío y la hace vagar errante y furiosa hasta llegar a Egipto⁷⁸⁸.

Según Ovidio, la diosa Hera envió a una Erinia o Furia para enloquecer a Ío:

« Al punto se irritó y no aplazó el tiempo de su cólera y lanzó una espantosa Erinis contra los ojos y el espíritu de la rival argólica y escondió unos ciegos agujones en su pecho y llenó de terror a la que vagaba por todo el mundo »⁷⁸⁹.

MACBETH

Macbeth es la protagonista de una de las tragedias de Shakespeare conocida por su nombre. Encarna la ambición sin límites que no se detiene ante el crimen. El enloquecimiento de Macbeth puede entenderse como consecuencia de los asesinatos cometidos para conseguir que su esposo llegue a ser rey. Aunque también puede interpretarse su mente trastornada en la ausencia de vacilación ante la sucesión de crímenes cometidos por su causa. Pese a no sentir arrepentimiento antes de conseguir su objetivo, una vez alcanzado enloquece de remordimientos que la llevan a la muerte⁷⁹⁰.

con una mujer levantando los brazos espantada). Hamburgo. Hamburger Kunsthalle; SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor*, Jorge Coci. Salvaje cubierto de pelo llevando un escudo y una estatua) Madrid. Biblioteca Nacional; Tejido de almohadón alsaciano (mujer salvaje, de largos cabellos, corona de flores y cubierta de pelo apoya sus manos sobre un unicornio). Basilea. Historisches Museum Basel; SCHÄUFFELEIN, Hans Leonhard. *Hombre salvaje y familia* (grabado). Londres. Department of Prints and Drawings, The British Museum.

Siglo XIX: GOYA, Francisco de. *Salvajes degollando a una mujer*. Madrid. Museo del Prado; del mismo autor, *El festín de los hombres salvajes* (un salvaje alza una extremidad de un hombre cuya cabeza desollada sostiene en una mano). Besançon. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Véase VV. AA.- 2004, *El salvatge europeu*: [El salvaje europeo]; exposició del 17 de febrer al 23 de maig de 2004. CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA. INSTITUT D'EDICIONS, DIPUTACIÓ DE BARCELONA, Barcelona, pp. 11-12, 15, 17, 23, 25, 35-41, 46-51 y 60-61.

⁷⁸⁸ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 289 b-290 a; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 205.

⁷⁸⁹ OVIDIO, *Metamorfosis*, I, 725. Las representaciones de Ío no parecen conceder tanta importancia al enloquecimiento, y sí al episodio anterior de la vigilancia por Argos. Según Aghion, Barbillion y Lissarrague, es común que hasta el siglo V sea representada como una ternera y junto a su guardian Argos. Un ejemplo lo tenemos en una jarra de mediados del siglo I a. J. C.; Argos aparece desnudo y con varios ojos por cuerpo y extremidades, detrás de él está Ío como ternera. Nápoles. Museo Nazionale. AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 45. Véase también a GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 142-143.

⁷⁹⁰ REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 275; y PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 235.

La furia de Macbeth parece presentar cierto paralelismo con la tragedia griega y las Erinias vengadoras que enloquecen ante los crímenes de sangre⁷⁹¹.

MEDEA

Medea es hija de Eetes, rey de Cólquide, y de Hécate; siendo según algunas versiones, nieta o hermana de Circe. Es conocida como la hechicera que ayuda a Jasón a vencer en todas sus empresas dirigidas a conseguir el vellocino de oro. Su locura es mostrada en las representaciones artísticas mediante la muerte a los hijos tenidos con Jasón. El motivo es causado por el desprecio de éste, quien pretendía casarse con Creüsa; a quien también Medea da muerte con un vestido envenenado⁷⁹².



Fig. 122.- Medea matando a sus hijos. París. Musée du Louvre. (s. f.).

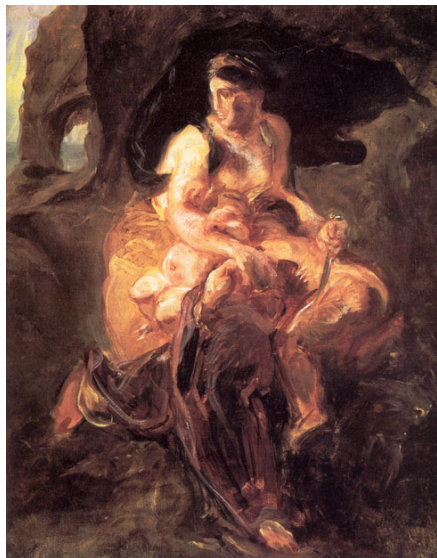


Fig. 123.- DELACROIX, Eugène. Medea enloquecida. Lille. Musée des Beaux-Arts. Hacia 1836.



Fig. 124.- DELACROIX, Eugène. Medea enloquecida. París. Musée du Louvre. 1862.

⁷⁹¹ Algunas de las representaciones encontradas de MacBeth enloquecida datan de época tardía. En ambas camina en la oscuridad con ojos abiertos, brazos extendidos y con una vela, su expresión es de horror y enloquecimiento:

Siglo XIX: DELACROIX, Eugène. *Lady Macbeth sonámbula* (los ojos abiertos y brazos extendidos). Fredericton, New Brunswick. Galerie d'Art Beaverbrook; FÜSSL, Johann Heinrich. *Lady Macbeth sonámbula*. París. Musée du Louvre.

Véase SHAKESPEARE, W.- (3ª reimpresión) *Macbeth*. (Edición: Manuel Ángel Conejero y cols.). ALIANZA. LITERATURA, L 5513, Madrid, pp. 129 y ss.

⁷⁹² GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 336 a; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 229. Apolodoro menciona el asesinato de sus hijos Mérmero y Feres, aunque no menciona la locura de Medea. Diodoro de Sicilia tampoco menciona la locura, sino la cólera provocada por los celos. APOLODORO, *Op. cit.*, I, 9, 28; DIODORO DE SICILIA, *Op. cit.*, vol. II, IV, 54, 7.

En la representación de la *fig. 122* Medea está sujetando al pequeño por la cabeza mientras éste parece proferir súplicas a su madre, que tiene el arma en las espaldas del niño⁷⁹³.

Delacroix retrata en dos ocasiones a Medea reteniendo a los dos pequeños junto a su cuerpo y la lucha de ambos por escaparse (*figs. 123 y 124*). La segunda obra, muy posterior en el tiempo, es semejante a la primera que constituye un esbozo. La segunda obra ya retrata la furia de Medea con una mayor precisión, pudiendo observarse un rostro de mirada tensa y asustada, y de boca entreabierta. La hechicera se encuentra oculta en el interior de una cueva y a punto de ejecutar su crimen, reflejándose en la imagen su ánimo trastornado y el temor a ser descubierta, que la hace girarse hacia la entrada de la cueva.



Fig. 125.- MILLAIS, John Everett. *Ofelia*. Londres. Tate Gallery. 1851-1852.

OFELIA

Ofelia es la protagonista secundaria de una de las obras de Shakespeare, *Hamlet*. Enloquece cuando el objeto de su amor, el príncipe Hamlet, asesina accidentalmente creyendo matar al rey, a Polonio, padre de Ofelia y dignatario en la corte.

Según Pérez-Rioja, Ofelia es vista como un ejemplo de pureza e inocencia, piedad filial y « símbolo del amor desgraciado »⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Otras representaciones de la locura de Medea, se encuentran en:

Siglo I a. J. C.: Medea mata a sus hijos (episodio en sarcófago romano). Roma. Museo de las Termas; *Medea meditando el asesinato de sus hijos* (fresco pompeyano, aparece sentada en actitud pensativa y con una espada, los niños están jugando frente a ella). Nápoles. Museo Arqueológico.

Siglo XVII: POUSSIN, Nicolas. *Medea matando a sus hijos* (dibujo de Medea junto a una balaustrada, con una imagen de Atenea que oculta su rostro tras un escudo). Castillo de Windsor, Royal Library. GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 137-138; AGHION, I.; BARBILLON, C. y. LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 230.

⁷⁹⁴ PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 271. Otras imágenes de la muerte de Ofelia las encontramos también en periodo ya tardío:

Siglo XVII: DELACROIX, Eugène. *La muerte de Ofelia*. París. Musée du Louvre.

Siglo XIX: WATERHOUSE, John William. *Ofelia* (adornándose con flores momentos antes de caer al agua). Londres. Pym's Gallery; GERVEUX, Henri. *Ofelia (retrato de Nellie Melba)*. (Retrato de dos cuartos de Ofelia cantando y adornada con flores, detrás el lago). París. Biblioteca particular.

Millais retrata la imagen más conocida de Ofelia (*fig. 125*), cuando ya muerta se desliza por las aguas a merced de la corriente; y con las flores que había estado recogiendo, aún sostenidas por su mano y flotando sobre el vestido:

« [Dice la reina]: Sobre un arroyo, inclinado crece un sauce que muestra su pálido verdor en el cristal. Con sus ramas hizo ella coronas caprichosas de ranúnculos, ortigas, margaritas (...). Estaba trepando para colgar las guirnaldas en las ramas pendientes, cuando un pérfido mimbre cedió y los aros de flores cayeron con ella al río lloroso. Sus ropas se extendieron, llevándola a flote como una sirena; ella, mientras tanto, cantaba (...) como ajena a su trance (...). Pero sus vestidos cargados de agua, no tardaron en arrastrar a la pobre con sus melodías a un fango de muerte»⁷⁹⁵.

ORLANDO

Orlando es el protagonista del poema épico romántico de Ariosto, *Orlando furioso*. Su locura es provocada por los celos al descubrir que el objeto de su amor, Angélica, hija del rey de Catay, se ha enamorado de Meodoro. Según Pérez-Rioja, Orlando se asemeja de un modo irónico a las aventuras de caballería, incluso en su romance amoroso, siendo visto este caballero como « un símbolo literario de la furia vital y la aventura caballeresca y amorosa »⁷⁹⁶.

En la imagen de la *fig. 126* Boulanger representa el episodio donde comienza la locura de Orlando, al descubrir los nombres de Angélica y de su amante grabados en un árbol; aunque ésta es una versión posterior y diferente a la dada por Ariosto en su poema. Detrás de Orlando aparecen troncos de árboles partidos arrancados por éste en su furia, y esparcidas en derredor las diferentes piezas de la armadura. Cupido a su lado y recogiendo las armas, simboliza el amor y los celos del héroe cristiano⁷⁹⁷:

« Arroja el yelmo aquí, y allá el escudo,/ el arnés lejos, la loriga aparte:/ las armas siembra por el monte rudo, y en diversos albergues las reparte./ Rompió después los paños y desnudo/ mostró el vientre y el pecho fiero de Marte;/ y comenzó locura tan horrenda/ que otra mayor dudo que se entienda »⁷⁹⁸.

Siglo XX: MARTINI, Alberto. *La locura de Ofelia* (Ofelia de blanco está rodeada de los fantasmas negros de su delirio). Milán. Colección Anderloni; CARENA, Felice. *Ofelia* (el cadáver de Ofelia flota entre las flores en el agua). Turín. Colección particular.

PELLEGRINO, F. y POLETTI, F.- 2004, *Episodios y personajes de la literatura*. (Traducción: Juan Carlos Gentile Vitale). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona, pp. 106; y 155 y ss.

⁷⁹⁵ SHAKESPEARE, W.- 1994 (2ª edición), *Hamlet*. (Traducción: Ángel-Luis Pujante). ESPASA-CALPE. AUSTRAL, A 350, Madrid, acto IV, escena 7.

⁷⁹⁶ Otra imagen de Orlando furioso durante el episodio de su lucha con el rey Sarraceno Rodamonte, es representada en el siglo XVI por DOSSO DOSSI, Battista. *Duelo de Orlando y Rodamonte* (Orlando aparece como un loco, desnudo y sin armas, y luchando con Rodamonte). Hartford, Connecticut. Wadsworth. Atheneum. HALL, J., *Op. cit.*, p. 42; y PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 275.

⁷⁹⁷ Véase CALVINO, I.- 1984, *Orlando furioso*. (Traducción: Aurora Bernárdez y Mario Muchnik). MUCHNIK, Barcelona, pp. 114 y ss.

⁷⁹⁸ Véanse en la obra de Ariosto el canto XXIII donde comienza la locura de Orlando. ARIOSTO, L.- 2002, *Orlando furioso*. (Traducción de edición bilingüe: Jerónimo de Urrea, Mª de las Nieves Muñiz e Isabel Andreu Lucas). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N°s 333-334, vols. I-II, Madrid, XXIII y ss. En la versión original de Ariosto, el escrito de Meodoro en una cueva no deja dudas a Orlando de que Meodoro ha tenido allí amores con Angélica. Véase, *Íd.*, *Op. cit.*, XXIII, 111.

Böcklin representa a Orlando en la *fig. 127* como un hombre salvaje y primitivo arremetiendo contra unos pastores con un tronco. A su alrededor y vencidos, aparecen los diferentes personajes del poema, narrándose en la misma escena diferentes momentos del episodio. Angélica, detrás de Orlando, aparece despedida por los aires evocando la persecución del furioso héroe, que termina con la caída de ésta⁷⁹⁹.



Fig. 126.- BOULANGER, Giovanni. *Orlando enloquecido de amor*. Sassuolo. Camera dell'Amore, Palazzo Ducale. 1650.



Fig. 127.- BÖCKLIN, Arnold. *Orlando furioso*. Leipzig. Museum der Bildenden Künste. 1885.

REY LEAR

El rey Lear, protagonista de una de las tragedias de Shakespeare, manifiesta a una edad avanzada la locura del poder que guía sus actos, y se muestra déspota a la hora de repartir su reino entre unas hijas que le son ingratas. Sus decisiones son desacertadas y favorece a las dos hijas más egoístas, desatendiendo a Cordelia, la más benevolente y sincera. Para Sivry y Meyer no es sólo la locura del poder la experimentada por el rey, sino en especial, la causada por la ingratitud y abandono de sus hijas⁸⁰⁰.



Fig. 128.- BARRY, James. *El rey Lear llora la muerte de Cordelia*. Dublín. The John Jefferson Smurfit Foundation. Siglo XVIII.

⁷⁹⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, vol. II, canto XXVI.

⁸⁰⁰ SIVRY, S. y MEYER, P., *Op. cit.*, p. 76.

Padel sin embargo, señala que los orígenes de la locura de este rey comienzan con el vagabundeo por el páramo, según la característica asociación del andar errante con la locura⁸⁰¹.

Lear tiene además a su servicio un loco bufón al que tiene un gran aprecio, y quien siempre lo acompaña. Gazeau señala que el talante filosófico del bufón ayuda al monarca a entender sus actos erróneos⁸⁰².

Porter considera que la chifladura del rey lo condujo « en última instancia, por vía de la locura al autoconocimiento », pues termina entendiendo el error cometido con sus hijas⁸⁰³.

En la *fig. 128* puede observarse una imagen del rey Lear ante la muerte de la menor de sus hijas, Cordelia. La imagen muestra la teatral desesperación del rey, que hunde una de sus manos en una cabeza de abundante cabellera y barba blanca; así como de sus soldados, alzando sus rezos hacia un cielo tormentoso⁸⁰⁴.

SAÚL

Saúl aparece en el Antiguo Testamento como uno de los primeros reyes de Israel. Éste toma a su servicio como músico a David, hijo del pastor Isaí, por su habilidad con la cítara, pues se pensaba que la música era capaz de arrojar al espíritu causante de su mal.

Desde los textos bíblicos, así queda recogido el episodio de la melancolía de Saúl, en el cual la música cumple una función psicoterapéutica⁸⁰⁵.

« El espíritu de Yahvé se había retirado de Saúl, y un mal espíritu, venido de Yahvé, se apoderó de él. Entonces los servidores de Saúl le dijeron: “ He aquí que un mal espíritu, venido de Dios, se apodera de ti. Que nuestro señor se digne a hablar, y tus siervos, que están a tus órdenes, buscarán a un hombre que sepa tocar la cítara y, cuando venga sobre ti un mal espíritu de Dios, tocará con su mano y tú mejorarás ”. Saúl contestó a sus servidores: Buscadme, pues, un hombre que



Fig. 129.- REMBRANDT, H. van Rijn.
David toca el arpa delante de Saúl.
Frankfurt. Städelches Kunstinstitut.
1629-1630.

⁸⁰¹ PADEL, R., *Op. cit.*, p. 130.

⁸⁰² GAZEAU, A., *Op. cit.*, p. 176.

⁸⁰³ Otra imagen de la locura del rey Lear puede verse en: RUNCIMAN, John. *Lear en la tormenta* (la tempestad refleja su estado enanejado). (s. l.). PORTER, R., *Op. cit.*, p. 25; PELLEGRINO, F. y POLETTI, F., *Op. cit.*, pp. 166-167.

⁸⁰⁴ Esta representación pertenece a una escena del acto V, escena II: Véase SHAKESPEARE, W.-1997 (2ª reimpresión), *El rey Lear*. (Edición: Manuel Ángel Conejero y cols.). ALIANZA. LITERATURA, L 5514, Madrid, pp. 199 y ss.

⁸⁰⁵ I Sam. (16, 14-23); GIL, L., *Op. cit.*, p. 493; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 310.

toque bien y traédmelo. Entonces respondió uno de los jóvenes diciendo: “ Yo conozco a un hijo de Isaí, betlemita, que toca muy bien la cítara [...] ”. Vino David a Saúl y se puso a su servicio (...). Y así, cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, cogía David la cítara y tocaba con su mano; entonces Saúl se calmaba, mejoraba y el mal espíritu se alejaba de él »⁸⁰⁶.



En la imagen de Rembrandt en la *fig. 129*, la melancolía del rey aparece representada en un rostro huraño e intranquilo, estando el rey de pie sosteniendo un bastón. David aparece junto a él y en la penumbra, donde sólo destacan sus manos sobre un arpa. En una imagen algo posterior, Rembrandt vuelve a repetir el mismo tema (*fig. 130*), aunque Saúl aparece representado de un modo distinto. Sentado y de aspecto abatido, Saúl reposa su bastón sobre rodillas y hombro, pareciendo ahogar su lamento en el manto, con el cual cubre parcialmente su rostro⁸⁰⁷.

Fig. 130.- REMBRANDT, H. van Rijn. *David toca el arpa delante de Saúl*. La Haya. Mauritshuis. 1646.



Fig. 131.- PUCELLE, Jean, y taller. *Saúl arroja su lanza contra David*. Bréviaire de Belleville. Ms. lat. 10484. París. Bibliothèque Nationale. Siglo XIV.

Otro episodio de la enfermedad de Saúl puede verse en el ataque de furia en el que trata de matar a David arrojándole su lanza. Este episodio puede verse en las imágenes de las *figs. 131 y 132* donde Saúl, desde el trono, arroja la lanza contra un sorprendido

⁸⁰⁶ I Sam. (16, 14-23).

⁸⁰⁷ Imágenes de Saúl melancólico escuchando la música de David pueden encontrarse en:

Siglo VI: Fresco. Bauit.

Siglo IX: Biblia, Carlos II *el Calvo*. París. Bibliothèque Nationale.

Siglo X: Salterio griego. París.

Siglo XII: Basamento (bajorrelieves). Auxerre. Catedral; también en misma catedral en vidriera (en deambulatorio), hay un demonio detrás de Saúl que escucha a David.

Siglo XIV: BEAUNEVEU, André. *Salterio del duque de Berry*. París. Bibliothèque Nationale; *Saúl confortado por David* (el rey en su trono tiene demonios a su espalda, David toca desde el suelo, detrás de él, varios personajes observan la escena). *Salterio de la Reina Mary*. Londres. British Library.

Siglo XVI: LEIDEN, Lucas de. (Grabado). (s. l.).

Siglo XVII: CAVALLINO, Bernardo. Viena. Museo.

Siglo XVIII: VAN LOO, Carle. (Grabado por Cochin a partir de un cuadro). (s. l.).

El motivo de David tocando el arpa para calmar a Saúl suele ser frecuente en las cajas de los órganos, representando simbólicamente el poder de la música para alejar a los malos espíritus. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 310; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 127.

David, que en ambas ocasiones alza sus brazos en gesto de sorpresa. En la miniatura David parece implorar al rey para disuadirlo, siendo la lanza de gran tamaño y sin necesidad de lanzarla ésta ya se encuentra junto al pecho del músico. En el relieve de marfil David arrodillado evita la lanza. Pueden observarse dos escenas simultáneas del lanzamiento del arma, pues aparece en la mano de Saúl y sobre la cabeza de David, siendo representada dos veces⁸⁰⁸.

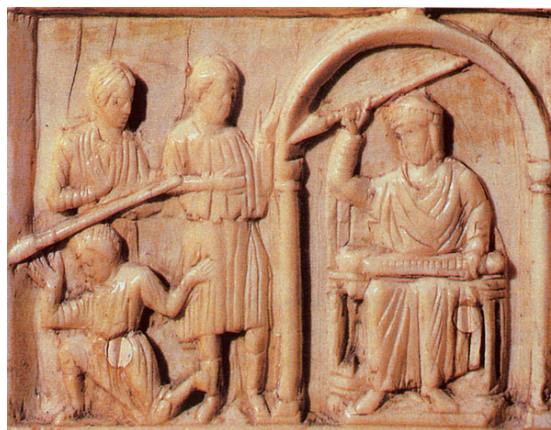


Fig. 132.- Saúl arroja la lanza contra David.
Tesoro del Santo Relicario de Sens. Catedral.
Siglo X.

TALOS

Talos, padre de Hefesto, es conocido, además de cómo un ser humano, como un autómatas de bronce. Se encarga por orden de Minos, de vigilar la isla de Creta, prohibiendo tanto la llegada de extranjeros como la salida de sus habitantes. En una de las versiones de Apolodoro, éste es enloquecido por Medea por medio de unas drogas⁸⁰⁹.

YVAIN

Yvain es el protagonista de *El caballero del León*, una de las obras principales de Chrétien de Troyes. Tras cierto tiempo de aventuras caballerescas, su locura acontece tras recibir la visita de una dama de su esposa Laudine. Ésta lo informa del abandono de su señora al haber faltado a la promesa de volver a casa en el plazo de un año. Entonces Yvain, loco, acude al bosque y se dedica a vagar errante y desnudo, viviendo de la caza y de la caridad de un ermitaño. La locura de Yvain es sólo una parte de sus aventuras, siendo primero una cierta melancolía que termina en arrebatos de locura, y manifestándose en el característico vagabundeo solitario. E igualmente su locura es temporal, aunque ésta

⁸⁰⁸ I Sam. (18, 8).

En ocasiones el arma que Saúl arroja varía, pudiendo ser también una espada o una jabalina; igual que sucediera con el instrumento musical de David, dependiendo de la época.

Otras imágenes de Saúl en este ataque de furor las encontramos en:

Siglo XIII: *Salterio del duque de Rutland. La somme le roi* (La siesta del rey). Belvoir Castle. British Museum.

Siglo XIV: David se defiende con el arpa (vidriera). Mulhouse. Saint-Étienne; PUCELLE, Jean. Breviario de Belleville (miniatura); Biblia (página). Winchester, Nueva York. Morgan Library.

Siglos XVI: PORTA, Giuseppe. *Saúl arroja la lanza contra David*. Venecia. Santa Maria della Salute; LEIDEN, Lucas de. (Grabado) (s. 1.); Tapiz flamenco (David escapa por una ventana mediante una cuerda). Montecarlo. Musée des Beaux-Arts.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 127; CAPOA, CH. DE.- 2003, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. (Traducción: Juan Carlos Gentile Vitale). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona, pp. 206-207; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 311.

⁸⁰⁹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 490 a; GIL, L., *Op. cit.*, p. 473; y APOLODORO, *Op. cit.*, I, 9, 26.

no se encuentra en una purificación sino en un remedio mágico del hada Morgana⁸¹⁰.

Del siguiente modo ya característico se narra la locura de Yvain:

« Yvain no puede ni contestarle, porque le fallan el sentido y las palabras, y la doncella se precipita hacia él y le arranca el anillo (...). Crece mientras, para el desdichado, el desasosiego hasta tal punto que todo lo que ve le apena, cuanto oye le enoja [...]. Anda errante largo rato, hasta alejarse mucho de las tiendas y pabellones. Entonces le va subiendo a la cabeza tal vértigo que le hace perder la razón. Camina enloquecido, rompiendo y haciendo trizas sus vestiduras, huyendo por los campos labrados (...) »⁸¹¹.

La locura de Yvain no parece haber tenido representaciones artísticas dentro de los manuscritos que ilustran sus aventuras⁸¹².

DON QUIJOTE



Fig. 133.- DELACROIX, Eugène. *Don Quijote en su biblioteca*. Nueva York. Colección particular. 1824.



Fig.- 134.- BONINGTON, Richard Parkes. *Don Quijote en su estudio*. Nottingham. Castle Museum and Art Gallery. Hacia 1821.

⁸¹⁰ Cfr. GARCÍA GUAL, C., *Op.cit.*, p. 207; MITRE FERNÁNDEZ, E., *Op. cit.*, p. 82; y CHRÉTIEN DE TROYES.- 1999, *El caballero del León*. (Traducción: José Lemarchand). SIRUELA. BIBLIOTECA MEDIEVAL, N° III, Madrid.

⁸¹¹ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 75.

⁸¹² Sabemos de la existencia de un manuscrito francés (Ms. 1433) en París. Bibliothèque Nationale. Ocho de las diez imágenes que contiene este manuscrito se encuentran reproducidas en esta obra de Siruela, no apareciendo el episodio de la locura de Yvain. Véase, *Id.*, *Op. cit.*, pp. 65-72.

El personaje de don Quijote de la Mancha - o de Alonso Quijano -, desde su creación por Cervantes a comienzos del siglo XVII, ha sido objeto de numerosas interpretaciones. De ellas nos interesan las concernientes a su locura, que lo han convertido en nuestro loco y « héroe literario oficial »⁸¹³.

Su gran altruismo y nobleza, chocantes en la realidad imperante que rodea al héroe, pueden no ser interpretados en todo momento como falta de cordura. Sin embargo y pese a ello, el Quijote es considerado como el más famoso y principal de los « prototipos literarios cuyas acciones se explican por un arrebato de locura », característica que identifica a este ingenioso Hidalgo⁸¹⁴.

Se ha considerado que el comienzo de su locura se produce en su biblioteca ante la lectura de los libros⁸¹⁵. Este episodio es narrado por Cervantes en el primer capítulo de la obra:

« Es pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aún la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ninguno le parecían tan bien como el que compuso el famoso Feliciano de Silva, por la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas (...) en muchas partes hallaba escrito:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece (...) o también cuando leía: ... los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece vuestra grandeza.

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles (...) »⁸¹⁶.



Fig. 135.- DORÉ, Gustavo. *Don Quijote enajenado*. (s. 1.). Siglo XIX.

⁸¹³ Agustín Sánchez Vidal en *Historias mortales: La vida cotidiana...*, p. 50.

⁸¹⁴ REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 366; y REYERO, C., *Op. cit.*, pp. 84-85.

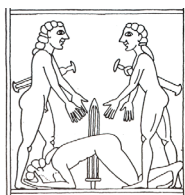
⁸¹⁵ La idea sobre la génesis de la locura en el Quijote ha sido tomada de una conferencia de Carlos Reyero sobre: “ *Don Quijote* ” en las artes plásticas. « Visiones de lo paradójico. Quijotes pintados de Delacroix a Dalí », tenida lugar en un ciclo de conferencias sobre *El Quijote en el siglo XXI*, del 4 de Octubre al 3 de Noviembre del 2005, en la Biblioteca Manuel Alvar de Madrid.

⁸¹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE.- 1992, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (Edición: John Jay Allen). CÁTEDRA. LETRAS HISPÁNICAS, N° 100, vol. I, Madrid, p. 98.

Delacroix representa a un Quijote elegantemente vestido (*fig. 133*) y ya trastornado, cuya locura se refleja en la mirada perdida en los pensamientos y en el aspecto agitado del personaje. Reposa a su vez la cabeza en uno de los brazos, todavía situado en el libro abierto que estaba leyendo. Su mano derecha parece guiar cierta conversación mantenida consigo mismo, pues permanece ajeno a los personajes detrás suyo y que parecen comentar su estado de insania⁸¹⁷.

Según Reyero, la manera habitual de representar la locura es « a través de la mirada », dando la sensación de que los globos oculares se saliesen de las órbitas⁸¹⁸. Bonington representa de este modo al Quijote en la *fig. 134*, rodeado y prácticamente sepultado por la única compañía de viejos libros.

Doré muestra sin embargo, a un Quijote representado según la postura que viéramos del melancólico, y llorando lánguidamente (*fig. 135*) al final de sus aventuras, cuando lo traen de regreso a casa en una jaula.



⁸¹⁷ Es de destacar en esta obra de Delacroix, la simultaneidad de distintos personajes pertenecientes a capítulos posteriores y diferentes de la novela, y situados en la presente obra para subrayar la locura del personaje.

⁸¹⁸ Véase Carlos Reyero, conferencia *Op. cit.* anteriormente. Una de las escenas más famosas donde se hace evidente la locura, o confusión de la realidad en esta obra, es en el episodio donde don Quijote arremete contra los molinos de viento. Éstas y otras representaciones de la locura del Quijote las encontramos en:

Siglo XVIII: BONITO, Giuseppe. Nápoles. Palazzo Reale; COYPEL, Antoine. *Don Quijote liberado de la Locura por la Cordura* (figuras alegóricas). Washington. The Library of Congress; AUDRAN, Michel. *Don Quijote liberado de la Locura por la Cordura* (tapiz). California, Los Angeles. The Getty Museum; COCHIN, Charles-Nicolas (s. l.). CASTILLO, José del. *Don Quijote leyendo libros de caballerías* (sentado a la mesa alza una de sus manos durante la lectura, en la habitación hay algunos utensilios de caballería). Madrid. Biblioteca Nacional.

Mencionamos únicamente hasta el siglo diecinueve las obras acerca de la locura del Quijote, para hacer un recorrido de una figura que ha incrementado su fama con los siglos:

Siglo XIX: GOYA, Francisco de. *Don Quijote en su biblioteca* (se encuentra rodeado de las figuras fantásticas leídas en los libros). Madrid. Biblioteca Nacional; SCHRÖDTER, Adolph. Berlín. Nationalgalerie; DAUMIER, Honoré. Melbourne. National Gallery of Victoria. NANTEUIL, Célestin François. Dijon. Musée des Beaux-Arts; SMIRKE, Robert. *Don Quijote en Sierra Morena*. (s. l.); DORÉ, Gustavo. *Dio dos tumbos boca abajo* (está boca abajo y muestra piernas y trasero); del mismo autor anterior *Don Quijote leyendo en su biblioteca* (sentado con un libro y espada en alto, rodeado de las imágenes de su fantasía). Nueva York. The Hispanic Society of America; JADRAQUE, Miguel. *Escena del Quijote* (está en la cama y es visitado por cura y barbero quienes comprueban su falta de cordura). Badajoz. Museo; BALACA y OREJAS CANSECO, Ricardo. *Don Quijote arremete contra el molino*. Madrid. Biblioteca Nacional; RÍOS, Ricardo de los. *Don Quijote en su biblioteca*. Madrid. Biblioteca Nacional. Véanse REYERO, C., *Op. cit.*, pp. 85-86; y ALLEN, J. J. y FINCH, P. S.- 2004, *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. CÁTEDRA, Madrid, pp. 36 y ss.

7. EPILEPSIA-HISTERIA DESDE LOS MITOS

En el presente capítulo, al contrario de como sucediera en los anteriores sobre la ceguera y la locura, tan abundantes en sus manifestaciones artísticas de personajes míticos, en lo referente a la epilepsia o histeria las imágenes resultan prácticamente inexistentes.

Desde los mitos griegos encontramos referencias a la supuesta epilepsia del héroe Heracles, y la histeria de las bacantes o ménades⁸¹⁹.

7.1. EPILEPSIA

Ephialtēs

Según Gil, Ephialtēs es un démon ctónico y maligno vinculado a divinidades subterráneas como Hécate o Plutón, y al que se vinculan estados equivalentes a la posesión tales como la epilepsia, los accesos febriles, o los trastornos mentales. Su manera de actuar es interpretada por los antiguos como un « agente demoníaco », actuando « a la manera de una acometida, tal y como una fiera se lanza sobre su presa »⁸²⁰.

Heracles

La epilepsia, a la cual se la ha llamado, entre otros nombres, *mal de Heracles*, fue llamada así quizá por la apreciación que hizo Aristóteles en su *Problemata*, al considerar la locura del héroe como un caso de epilepsia. De este modo, al ser asociada con un héroe, señala Bennett:

« (...) la enfermedad tuvo connotaciones con lo divino, y posiblemente incluso con lo heroico. Todavía más importante, sin embargo, el término “ sagrado ” sugiere algo del sentido ambivalente del latín *sacer*, a la vez santo y maldito. La condición es peligrosa, los que la sufren debían ser evitados »⁸²¹.

⁸¹⁹ BENNETT, S., *Op. cit.*, p. 273.

⁸²⁰ GIL, L., *Op. cit.*, pp. 262-263.

⁸²¹ BENNETT, S., *Op. cit.*, p. 273.

Sin embargo, parece que no existe fundamento desde los textos de los autores que mencionan la locura de Heracles, para pensar que éste pudiera sufrir también de epilepsia, pese a que Aristóteles recogiera de algún texto médico tal atribución⁸²².

7.2. HISTERIA

Bacantes o ménades

Las bacantes, o mujeres seguidoras de Dioniso, parecen ser las únicas en las que, según varios autores, ha podido establecerse en sus gestos y acciones exaltadas, esta deficiencia de la epilepsia. Esto ha sido debido al característico opistótonos, postura que Charcot y Richer han llamado como « arco de círculo », que arquea la espalda hacia atrás, según ya hemos analizado anteriormente⁸²³.



Fig. 136.- *Pompa dionisiaca*. París. Musée du Louvre. (s. f.).



Fig. 137. *Ménade en estado de crisis*. RICHER, P., *L'art et la médecine*. (s. f.).

Así, en las *figs. 136-138* podemos ver algunas imágenes de bacantes o ménades en las que podrían interpretarse posturas correspondientes a crisis de histeria. En la imagen de la *fig. 136*, un bajorrelieve representa una comitiva de hombres y mujeres en alegre procesión, encabezada por una bacante que arquea sus espaldas, y lleva de un modo exagerado la cabeza hacia atrás; en el estado de éxtasis característico que conllevan los cultos a Dioniso. La ménade encabeza el cortejo con una especie de pandero, seguida por dos hombres, el del centro acompaña el desfile con un instrumento musical, y cierra el desfile un tercer participante del culto con atributos alusivos al dios, como sean la pantera o el tirso rematado en un puño de yedra. Una pintura sobre un vaso antiguo (*fig. 137*), ya muestra claramente a una ménade con la espalda muy arqueada y la postura del opistótonos característica del ataque de histeria. Su

Las imágenes de este héroe en su arrebatado de epilepsia o locura, dependiendo de las interpretaciones, pueden verse en *Locura desde los mitos*, pp. 301 y ss.

⁸²² Cfr. ARISTÓTELES, *Problemas*, XXX, nota 631 a pie de página; e HIPÓCRATES, *Op. cit.*, vol. IV, I, nota 16 a pie de página.

⁸²³ Véase capítulo tercero de la presente obra, *Epilepsia-histeria como realidad*.

cuerpo presenta una clara rigidez al ser sostenido por los brazos de la figura alada de una mujer. Pero más llamativa resulta la crisis ilustrada en el bajorrelieve de la *fig. 138*, donde una ménade que se encuentra en medio de una escena báquica es representada en aparente desmayo, siendo sostenida por un compañero, y mostrando claramente la postura del « arco de círculo », característica de la histeria y asociada a las escenas de posesión durante siglos⁸²⁴.



Fig. 138. *Escena báquica.* Florencia. Galleria degli Uffizzi. (s. f.).

No hemos encontrado más personajes desde las narraciones y leyendas a los que se hayan atribuido las crisis de epilepsia o de histeria que aquí venimos analizando desde el arte, más abundante en estas imágenes en su sentido alegórico donde han tenido lugar la mayoría de las representaciones encontradas.



⁸²⁴ Las bacantes ya han sido analizadas en el capítulo quinto de la presente investigación, pp. 314 y ss. Otras imágenes de bacantes en las que se han interpretado estas crisis histéricas: (s. f.): *Ménade danzando en corro* (ánfora griega, con figura de pie, de piernas abiertas, tirso y cabeza muy inclinada hacia atrás). Génova. Museo di Archeologia Ligure; *Ménade en éxtasis matando a un niño* (crátera macedonia con relieve en bronce. Ménade con postura en arco de círculo y un brazo en alto sosteniendo una extremidad de niño). Salónica. Museo Arqueológico. Véase ROUSSELOT, J., *Op. cit.*, p. 51; RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 161 y ss.; y GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D., *Op. cit.*, pp. 124-126.

8. ENANISMO DESDE LOS MITOS

« Los enanos son seres ctónicos (...) la luz solar los petrifica, igual que a los espíritus y a los espectros, con los que presentan más de un punto en común. Viven en piedras o debajo de ellas, o sea, en un mundo subterráneo que toma la forma de grutas o de túmulos funerarios ».

LECOUTEUX, C.- 1998, *Enanos y elfos en la Edad Media*.

Los antiguos mencionaron en sus fábulas y escritos a seres de talla baja a los que calificaron de modo preferente - y cuando llegaron a ponerles nombre, pues podían referirse únicamente a su pequeño tamaño - de pigmeos (del lat. *pygmaeus* y del gr. *πυγμαῖος*), dándoles esta designación, parece que independientemente de si fueran enanos o no⁸²⁵.

8.1. ENANISMO MÍTICO

En el enanismo mítico nos ocupamos de los enanos en cuanto a su presencia mítica en el antiguo Egipto, teniendo su figura cierta importancia entre los dioses; o en narraciones del mundo clásico que hayan podido derivar en representaciones artísticas de enanos, o de seres también con éstos relacionados debido a su diminuta talla, según veremos a continuación. De época posterior, también se mencionan los enanos en narraciones en las que aparecen junto a los gigantes, con los que estos diminutos seres parecen tener gran afinidad⁸²⁶.

⁸²⁵ Parece, según Lecouteux, que había una clara preferencia en la literatura culta por la palabra pigmeo (*pygmaeus*) en detrimento de la de enano (*nanus*). Etimológicamente la palabra griega pigmeo (*πυγμαῖος*) significa “ como un puño ” o “ muy pequeño ”. A estos seres se les atribuía, según Ruiz de Elvira: « (...) probablemente, una estatura de 33 centímetros, que es la longitud de la medida lineal llamada *Pygmé* ». Véanse LECOUTEUX, C.- 1998, *Enanos y elfos en la Edad Media*. (Traducción: Francesc Gutiérrez). OLAÑETA. MEDIEVALIA, N° 3, Palma de Mallorca, pp. 20 y 22; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 452; y comentarios de Canto Nieto en ANTONINO LIBERAL, *Op. cit.*, p. 146.

⁸²⁶ Siguiendo en nuestro interés por investigar en las raíces de la mitología clásica griega y romana, según venimos desarrollando a lo largo de nuestra investigación, no analizaremos en el presente capítulo otras mitologías posteriores, muy abundantes por otra parte en relatos de enanos, sea un ejemplo la mitología escandinava, muy posterior en el tiempo, y que explica el origen de los enanos, por ejemplo, en enanos que salieron de la tierra como gusanos, a partir de la muerte del gigante Ymir. LECOUTEUX, C., *Op. cit.*, pp. 96 y ss.

Otros enanos en la literatura pueden encontrarse en los ciclos artúricos, o en general, en toda la literatura caballeresca donde los enanos suelen aparecer con cierto significado funesto junto a los caballeros, a modo de pruebas que han de salvar por la malignidad de los mismos. Véase por ejemplo el significado funesto de los enanos de la obra en Chrétien de Troyes en: GARCÍA GUAL, C., *Op. cit.*, pp. 211-212. Un interesante ensayo sobre este tema del enano en las obras literarias francesas puede consultarse en: MARTINEAU, A.- 2003, *Le nain et le chevalier: essai sur les nains français du Moyen Âge*. PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE, Paris.

8.1.1. Dioses enanos

Los enanos según mencionamos en el cuarto capítulo, fueron tan bien considerados desde el Antiguo Egipto que incluso algunos de sus dioses fueron venerados bajo la forma de enanos, siendo éste el caso de Bes y Ptah.

Bes

El dios enano Bes es una figura benéfica de aspecto grotesco, surgida durante el Imperio Medio y que llegará a adquirir mucha importancia durante el Imperio Nuevo. En la iconografía se le representa con una apariencia monstruosa, donde se entremezclan rasgos humanos y animales. Suele ser representado desnudo con tocado de plumas, barbudo, con orejas y cola de león. Este dios es considerado como un dios tutelar protector de mujeres y niños, del sueño, de la muerte, así como también de celebraciones y festejos relacionados con la música, la danza o el vino, con los que también se asociaba a este dios al que suele conocerse como el dios de la fecundidad⁸²⁷.



Fig. 139.- *Figura del dios Bes en recipiente para cosméticos. Nueva York. Colección Norbert Schimmel. h. 1320-1280 a. J. C.*



Fig. 140.- *Bes junto al dios enano Beset. París. Musée du Louvre. Entre 664-332 a. J. C.*

En algunas de las imágenes sobre Bes puede apreciarse la figura grotesca de este dios enano. En la imagen de la *fig. 139* su representación aparece conformando una vasija para guardar maquillajes o ungüentos, según las atribuciones hechas a Bes, también considerado como dios de los adornos y cosméticos femeninos, así como del amor y del deseo. En consonancia con su función decorativa, el dios aparece parcialmente vestido con la piel de un animal salvaje cuya cabeza, cuello y brazos adornan el torso y genitales del dios, que sostiene a su vez un recipiente con las dos manos y a la altura de su barriga⁸²⁸.

⁸²⁷ DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 55 y 67; y LAMBERT, T. G.- 2004, *Diccionario de los dioses y mitos del Antiguo Egipto*. OCÉANO. OCÉANO-ÁMBAR, Barcelona, p. 54.

⁸²⁸ El nombre de este dios es utilizado también para designar a otras divinidades de apariencia monstruosa. *Ibidem*.

En la imagen de la *fig. 140* el dios es representado en una estela junto a otro personaje también enano, llamado Beset, aunque de un tamaño bastante inferior, que viene a ser la versión femenina de este dios. La pequeña diosa enana, de largos cabellos, orejas y cola de león, está representada de perfil y lleva en su cabeza un tocado, con la que pudiera ser una única y larga pluma, y en su mano izquierda una especie de disco que pudiera ser un instrumento. Se encuentra en la actitud de caminar hacia el dios en una especie de danza. El dios, de gran tamaño respecto a la figura de la diosa, se encuentra desnudo y levanta su brazo derecho sosteniendo una espada que mantiene sobre la cabeza, a la altura del tocado de plumas que suele ostentar Bes. En su pecho se encuentra la imagen de un animal que bien pudiera ser un león, dados los rasgos de este animal atribuidos al dios.



Fig. 141.- El dios Bes. Brooklyn. (s. l.). Dinastías XVIII-XX a. J. C.

En la imagen de la *fig. 141* Bes se encuentra en la conocida posición agresiva con la espada sobre su cabeza y rodeado de seres que subrayan el carácter infernal atribuido a este dios, cuya imagen, siguiendo a Dasen, puede que proceda de la de antiguos demonios egipcios. En esta imagen podemos ver al dios enano representado de frente, desnudo y en postura idéntica a la ya mencionada, del brazo levantado con la espada, y acompañado de una esfinge de perfil cuya estatura no sobrepasa apenas el tamaño del enano. Este león de cabeza humana, representado sobre sus cuatro patas, es también un ser monstruoso, asociado a la muerte y las necrópolis. Por encima de la esfinge son representados un grupo de pequeños demonios de apariencia humana aunque con cabeza de animal, que pueden estar relacionados asimismo con el origen demoníaco atribuido a este dios⁸²⁹.

⁸²⁹ Véase DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 63-64 y 67; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 470.

Algunas de las imágenes de este dios Bes las encontramos en:

A partir del Imperio Nuevo: Dinastía XVIII: (siglos XVI a. J. C. en adelante): El dios aparece con unas patas de gacela, símbolo que indica su poder para apartar a las fuerzas del mal. Londres. British Museum; Dos imágenes de Bes en cerámica: en una el dios tiene la cabeza de perfil y sostiene un disco en una mano; en la otra apoya las manos sobre las piernas flexionadas y tiene una larga melena que recuerda a la de un león. Ambas imágenes en Nueva York. Brooklyn Museum; Dos imágenes del dios, ambas en cerámica: en una el dios de frente sostiene en ambas manos sobre el pecho, una cruz egipcia y otro símbolo no claro; en la otra, el dios con aspecto leonesco se apoya sus manos en una gigantesca tinaja que le llega hasta el pecho, sostiene también una larga espada. Londres. British Museum; Soporte de cama, panel tríptico, cada una de las tres partes tiene tres imágenes del dios: una de frente y dos de perfil. Cairo Museum; El dios Bes alado en vasija (pintura esquemática). Oxford. Ashmolean Museum; Bes con una gran boca dentada, y sosteniendo un ganado entre sus manos, otro a sus pies (cerámica). Berlín. Antikenmuseum and Ägyptisches Museum; Imagen del dios con un laúd. Oxford. Ashmolean Museum; Bes sentado sobre los hombros de una mujer con un pequeño niño a sus pies, el dios tiene la espada levantada (bronce). Atenas. National Museum; Bes con un gran tocado de plumas y un objeto en la mano, a hombros de una mujer. Samos. Vhaty Museum; Bes tocando la lira

Ptah - Patecos

La figura de este dios aparece durante el Imperio Nuevo como la de un enano acondroplásico de aspecto humano, de tronco grande, extremidades cortas y torcidas y una cabeza de aspecto plano o aplastado. Este dios era considerado patrón de los artesanos y orfebres, así como del fuego, de la fuerza creadora y de la vida.

Su iconografía llegó a ser muy numerosa y, según Dasen, no parece quedar claro si en las representaciones en grupo de Ptah, aparece este dios de modo repetido, como sucede en Bes, o por el contrario, junto a otros dioses de apariencia semejante. Siguiendo a esta autora, sabemos que Ptah ha sido referido en ocasiones bajo el nombre de otros dioses fenicios, conocidos como Patecos, que al igual que las figuras de este dios, también han sido representados como pequeñas figuras usadas como amuletos⁸³⁰.

Así, estas figuras de Ptah o Patecos pueden aparecer frecuentemente apoyadas sobre una base, o llevando una especie de argolla en el cuello o parte posterior. En sus representaciones suele aparecer o bien solo, con otros dioses, o formando una doble figura que puede tener también otra cara del dios en el lugar en que debiera de estar el cráneo⁸³¹.

(bajorrelieve). Abu Simbel. Templo de Hathor; El dios contiene en su tocado a la figura de Apis, estando con la espada alzada como en otras ocasiones, aunque vestido y con un escudo (terracota). Londres. British Museum; La imagen del dios aparece en dos de los cuatro personajes de un grupo que llevan en andas a una quinta y pequeña figura, posiblemente la divinidad de Harpócrates u Horus niño. Leiden. Rijksmuseum.

Entre dinastías XVIII-XIX a. J. C.: *El dios Bes bailando* (madera pintada, el dios baila apoyando un pie sobre una superficie semiesférica con dibujos de flores de loto). Londres. British Museum.

Dinastía XXVI (siglos VII-VI a. J. C.): *El dios Bes* (cerámica, Bes desnudo de pie con corona de plumas). Nueva York. Colección Willard B. Golovin.

TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 10, 85-86; DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 65, 73, 81-82, y láminas 4 y ss.

Entre los siglos III-I a. J. C.: El dios Bes desnudo enmarcado en una estela, con tocado de plumas y brazo sosteniendo una espada. Roma. Museo Barraco.

Entre el Imperio Medio y el Imperio Nuevo: *Bes* (bronce, tipo hercúleo, brazo derecho en jarra sobre la cadera, brazo izquierdo ausente). París. Musée du Louvre; *Bes* (cerámica vidriada, piernas y brazos de corta estatura y una gran corona de plumas). París. Musée du Louvre; *Bes* (bronce, figura sobre una gran peana, con curvatura raquítea de los miembros inferiores). París. Musée du Louvre; *El dios Bes sobre los hombros de su madre* (bronce, dos figurillas independientes prácticamente idénticas). París. Musée du Louvre; Estela con tres imágenes de Bes idénticas, desnudo y con la mano alzada, cruzando la espada sobre la cabeza junto al tocado de plumas; y una cuarta de menor tamaño, también en la misma posición. Londres. British Museum.

RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 186-189; LYONS, A. S. y PETRUCELLI, R. J., *Op. cit.*, p. 88; y DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 55 y ss.

⁸³⁰ *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 84-85; y LAMBERT, T. G., *Op. cit.*, pp. 202-203.

⁸³¹ Otras imágenes de Ptah pertenecientes al Imperio Nuevo (siglo XVI-IV a. J. C.):

Figurilla del dios con abultada cabeza rapada y cortas extremidades, tiene tras el cuello un asa o argolla (cerámica). Richmond. Virginia Museum; Varias figurillas sobre peana del pequeño dios con un casquete sobre la cabeza rapada, en ocasiones con un tronco excesivamente largo, y siempre con las extremidades curvadas existiendo gran separación entre brazos y tronco, o entre ambas piernas. Londres. British Museum; Figurilla del dios con una cabeza de doble rostro y una argolla en la espalda (cerámica). Londres. British Museum; Ptah flanqueado por otras dos figuras de aspecto humano y femenino, también enanas y más estilizadas que la figura del dios; encaramado dicho grupo sobre dos cocodrilos representados frente a frente. Encima de los hombros del dios, dos figuras que pudieran ser dos halcones (cerámica). Londres. British Museum; Figurilla del dios con la cabeza cubierta por un gran casquete aplanado. Tokio. Colección particular; Figurilla de gran casquete y colgante en el cuello, a cuyas espaldas presenta otra figura que tiene atributos de Osiris, tales como las plumas o el disco solar sobre su cabeza. Londres. British Museum; Varios altorrelieves del dios, nuevamente con los atributos de Osiris ya descritos. Friburgo. Institut Biblique; El dios Ptah con cabeza de carnero vuelta hacia atrás (cerámica). Londres. British Museum.

(s. f.): *Ptah* (cerámica vidriada). París. Musée du Louvre. RICHER, P., *Op. cit.*, p. 190; y DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 86 y ss.; y láms. 4 y ss.

Hefesto

Hefesto, en su nombre latino conocido como Vulcano, es hijo de Zeus y Hera, y protector de los artesanos, al ser un dios herrero, diestro en el arte de la forja y de los metales. Aunque su característica principal es la cojera en ambos pies, también ha sido representado en ocasiones como enano, probablemente por ser imaginado como un personaje deforme de piernas curvas y pies torcidos, en semejanza con algunas formas de enanismo. No obstante, su imagen como enano también pudo ser debida a su trabajo de metalurgia, llevada a cabo en talleres subterráneos; actividad desarrollada con frecuencia por los enanos en el Antiguo Egipto⁸³².

8.1.2. Enanos desde las leyendas mitológicas

En su condición de diminutos seres, los enanos de los relatos míticos suelen estar relacionados con otros seres a los que se enfrentan, en contraste a su pequeña estatura. Es éste el caso de la fábula numerosas veces representada en el arte antiguo, donde seres de talla diminuta y a los que se califica de pigmeos, son representados luchando con simples grullas que a su lado resultan seres monstruosos. Su rivalidad puede ser también con otros personajes como los propios dioses, como es el caso de su episodio con Hércules; o bien enfrentados con sus propios opuestos, que no vienen a ser otros que los gigantes, o bien personajes de talla en apariencia descomunal al lado de éstos.

Pigmeos y grullas

Homero fue el primero en recoger las creencias existentes sobre pueblos de enanos al narrar un combate entre pigmeos y grullas en su *Ilíada*. Estos pequeños seres situados durante el mundo antiguo en

⁸³² GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 228; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 357. Cfr. también GARCÍA GUAL, C.- 2006, *Introducción a la mitología griega: Edición ilustrada y ampliada*. ALIANZA, Madrid, p. 149; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 225 y ss.; y *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. V, p. 611.

Imágenes relacionadas con Hefesto como enano:

Dos enanos desnudos y con barba: uno montado en el cuello de un animal, posiblemente un burro, y que transporta sobre sus lomos varias tinajas; debajo de la cabeza del animal otro enano se encuentra en el suelo y lleva en su mano una porra, delante de ellos dos hombres con largos ropajes y cabello recogido en sendos tocados, danzan con serpientes sobre los hombros. París. Musée du Louvre; Hefesto enano, semidesnudo y portando en su mano un objeto semejante a un diminuto hacha romo de doble faz, se encuentra junto al gran trono mágico que aprisiona a Hera, a quien se dispone a liberar. Arpi (Foggia). Museo.

Otras imágenes de dioses representados como enanos las encontramos en:

Figurilla de un dios enano con cabeza de babuino y cuernos, atributos que podrían referirse al dios Thot y no a Ptah. Oxford. Ashmolean Museum.

De los dioses Bes y Ptah-Patecos derivan, según Dasen, las imágenes de los demonios Kourotrois, también representados en gran número como enanos por toda Grecia, así como por algunos lugares.

(s. f.): Imágenes de dioses como enanos: *Horus* (cerámica vidriada, pequeña figurilla del dios, de rodillas ligeramente flexionadas y proporciones normales en sus extremidades). París. Musée du Louvre; *Sileno* (bronce, representado con un abultado vientre y tronco desproporcionado en relación a brazos y piernas de pequeño tamaño. En una de sus manos sostiene un racimo a la altura de la cadera, mientras que en la otra mano sostiene una copa). París. Musée du Louvre. Colección Thiers; *Sileno* (bronce, el dios como enano, representado con cierta obesidad, y en la postura de quien arroja una lanza). París. Musée du Louvre.

Véanse DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 96, 200-201 y 307 y lám. 75; RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 191 y 199-200.

lugares míticos de la India o el sur de Egipto, fueron considerados como meras leyendas por poetas o geógrafos antiguos, aunque su existencia haya sido un hecho en pueblos del África Central.

En estas fábulas que a partir de Homero narran los poetas grecolatinos se recoge que el comienzo de las luchas entre los pigmeos y las grullas, es consecuencia del enfrentamiento de la joven y bella Gérana, reina de los pigmeos, con la diosa Hera, al despreciar la superioridad de esta última. Tal soberbia ocasionó el castigo de Gérana, quien fue transformada en grulla o cigüeña, según las versiones. Esta joven, también llamada Énoe, según Antonino Liberal, había tenido con el pigmeo Nicodamante un hijo, Mopso, a quien añoraba y no podía visitar debido a su condición de grulla interpretada por los pigmeos como un ataque a su pueblo. Estos intentos de ahuyentar a la desconsolada madre, que no lograba llevarse a su hijo consigo, parece ser que fueron los que ocasionaron los míticos enfrentamientos del pueblo de pigmeos con estas aves, interpretadas como enemigas⁸³³.



Fig. 142.- *Pigmeos luchando contra grullas.* París. Musée du Louvre.
Entre siglos VII-V a. J. C.

Consecuencia de ello, son numerosas las representaciones de este pueblo de pigmeos luchando contra estas aves. Así, en la *fig. 142*, siete pigmeos desnudos y armados con porras y puñales luchan contra unas grullas, cuyo tamaño, semejante a la altura de los pigmeos, las convierte en unas peligrosas rivales. En la escena y a modo de friso, estos pigmeos aparecen representados por parejas o en solitario, y enfrentados a cuatro de estas aves a las que suelen agarrar por el cuello, en un intento de reducirlas más fácilmente después con las porras o los puñales. La batalla muestra escenas de la victoria de los pigmeos sobre las grullas, aunque también el duro enfrentamiento que esto supone: hacia la derecha, un pigmeo aparece cayendo al suelo al ser atacado por una grulla, a su lado un compañero intenta reducirla con una porra; a la

⁸³³ Véanse GARNIER, E., *Fenómenos...*, pp. 9 y ss.; GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 213 a-213 b, y 429 a-429 b; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 452; HOMERO, *Iliada*, III; y ANTONINO LIBERAL, *Op. cit.*, XVI.

izquierda de la escena un pigmeo carga sobre el costado el cuerpo de una grulla derrotada⁸³⁴.

Así, autores entre los que se encuentran Ovidio, Herodoto, Plinio, Eliano y Estrabón entre otros, mencionan este enfrentamiento de pigmeos y grullas o la existencia de estos pueblos de personas diminutas⁸³⁵.

Antonino Liberal refiere así las historia de Énoe:

« Entre los hombres llamados pigmeos nació una niña, de nombre Énoe, de aspecto irreprochable, pero de carácter desagradable y soberbio. No tenía consideración alguna ni por Ártemis ni por Hera. Casada con Nicodamante (...) dio a luz a un niño, Mopso. Todos los pigmeos, como prueba de amistad, le llevaron muchísimos regalos por el nacimiento de la criatura; pero



Figs. 143 y 144.- Dos pigmeos atacando a grullas. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. Segunda mitad siglo V a. J. C.

⁸³⁴ Otras imágenes de esta lucha de pigmeos y grullas:

Etapas Arcaica (VII-V a. J. C.): Atenas (atribución): Diecinueve pigmeos, la mayoría desnudos y armados con hondas, varas y porras luchando contra catorce grullas (crátera). Museo Etrusco. Florencia; Diez pigmeos desnudos luchan contra las grullas con unas porras (aribalos o vaso globular). Metropolitan Museum of Arts. Nueva York; Pigmeos desnudos luchan contra grullas (cáliz). Taranto. Museo Nazionale; Seis pigmeos luchando en cada uno de los lados de un cáliz. Würzburg. Martin von Wagner Museum.

Sin atribución: Dos cabezas y brazos de pigmeos y una grulla (vaso griego). Atenas. Agora Museum; Dos cálices, ambos en el mismo museo: a) Tres pigmeos desnudos con porras luchan contra tres grullas; b) Pigmeos con porra sosteniendo por el cuello a una grulla. Berlín. Antikenmuseum and Ägyptisches Museum; Tres pigmeos barbados y con espadas luchan contra cuatro grullas (hydria). Roma. Villa Giulia.

Beocia: Pigmeo corriendo entre dos grullas con una porra (skyphos). Atenas. Kanellopoulos Museum. Corinto: Pigmeo sosteniendo por el cuello a una grulla (skyphos). Atenas. Agora Museum; Dos imágenes: a) Parte inferior de un cuerpo de pigmeo sosteniendo una lanza que atraviesa el cuerpo de un ave; b) Una gran ave frente a tres hombres con escudos y lanzas. Ambas en Atenas. National Museum; Pigmeo desnudo con una porra y sujetando por el cuello a una grulla (altar de cerámica). Corinto. Corinth Museum; Tres pigmeos con arcos y una gran ave. Leiden. Rijksmuseum.

Laconia: Samos. Posible pigmeo, cayendo al suelo ante el ataque de un gran pájaro (cáliz). Wathy Museum.

Este de Grecia: Dos pigmeos desnudos montados en dos grullas y llevando porras (ánfora). Antiguamente en Massachusetts. Castle Ashby; Dos pigmeos desnudos con porras y tres grullas (ánfora). Münster University; Ocho enanos desnudos con porras, luchando contra cinco grullas (diadema de oro). Rodas. Rhodes Museum. DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 294-297.

⁸³⁵ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosis*, VI, 90 y ss.; HERODOTO, *Op. cit.*, vol. I, II, 32, 6; PLINIO EL VIEJO.- 1998, *Historia natural*. (Traducción: Antonio Fontán y otros.). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 250, vol. II, Madrid, IV, 44; V, 109; VI, 70; VI, 188; ELIANO, C.- 1984, *Historia de los animales*. (Traducción: José M^a Díaz-Regañón López). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 67, vol. II, Madrid, XV, 29; ESTRABÓN.- 1991, *Geografía*. (Traducción: J. L. García Ramón y J. García Blanco). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 159, vol. I, Madrid, I, 35; II, 1, 9; y cfr. EUSTACIO, ARZOBISPO DE TESALÓNICA.- 1741, *Commentarii in Dionysium Periegetam*. CRAMER & FRATRES PHILIBERT, Coloniae Allobrogum, p. 26; MÜLLER, C.- 1975, *Fragmenta historicorum graecorum*. MINERVA, Frankfurt, I, 18, 266. Véase también KAPPLER, C.- 2004, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. (Traducción: Julio Rodríguez Puértolas). AKAL. INTERDISCIPLINAR, N° 103, Madrid, pp. 150-151.

Hera la inculpó por no honrarla, y la transformó en una grulla; le alargó el cuello y le obligó a ser un ave de vuelo alto; al tiempo, suscitó una guerra entre ella y los pigmeos. Énoe, presa de la añoranza de su hijo Mopso, sobrevolaba en torno a las casas y no se alejaba de allí; todos los pigmeos la acosaban armados, y por ello, aún hoy, están en guerra grullas y pigmeos »⁸³⁶.

Plinio menciona la existencia de los pigmeos en Tracia y su disputa con las grullas:

« (...) donde vivió, según la tradición, el pueblo de los pigmeos; los bárbaros los llamaban *catizos* y dicen que fueron puestos en fuga por las grullas »⁸³⁷.

Eliano menciona esta fábula de la siguiente manera:

« Tocante a la raza de los pigmeos he oído decir que se gobiernan de una manera peculiar a ellos y que, por faltar sucesión masculina, cierta mujer llegó a ser reina y reinó sobre los pigmeos. Esa mujer se llamaba Gérana y los pigmeos la adoraban como a diosa y le tributaban honores excesivamente reverentes para un mortal. Resultó de esto - según dicen - que se volvió tan engreída, que consideraba a las diosas una nonada. Decía que especialmente Hera, Atena, Ártemis y Afrodita no podían compararse con ella en belleza. Pero ella no había de escapar a la desgracia que era consecuencia de su alma enfermiza, porque, por efecto de la cólera de Hera, su forma exterior se trocó por la de un ave feísima, la grulla actual, que entabla guerra contra los pigmeos, porque con sus excesivos honores la sacaron de sus casillas y causaron su perdición »⁸³⁸.

En las *figs. 143 y 144* dos pigmeos atacan a sendas grullas, de frente y con una porra, en la imagen superior, y de espaldas y con un puñal en la inferior. Ambos son representados desnudos, barbados, y con casquetes apuntados, siendo sus cuerpos de grande y robusto tronco, en comparación a unas gruesas y cortas extremidades⁸³⁹.



Figs. 145 y 146.- Dos pigmeos luchando contra grullas. Compiègne. Musée Vivenel. Segunda mitad siglo V a. J. C.

⁸³⁶ ANTONINO LIBERAL, *Op. cit.*, 16, 1-3.

⁸³⁷ PLINIO, *Op. cit.*, vol. II, IV, 44.

⁸³⁸ ELIANO, C., *Historia de los animales*, vol. II, XV, 29.

⁸³⁹ Etapa Clásica (segunda mitad siglo V a. J. C.): Dos escenas en cáliz: a) Dos pigmeos desnudos con porras y luchando contra una grulla; b) Pigmeo a caballo (cáliz). Sotheby. London Market; Tres pigmeos desnudos y parcialmente calvos, se encuentran atacando con porras a tres grullas (hydria). Bologna. Museo Cívico; Dos pigmeos, uno con un escudo circular, luchan contra las grullas (hydria). Atenas. Agora Museum; Pigmeo desnudo y parcialmente calvo llevando una grulla muerta (rhyton). Boston. Museum of Fine Arts; Pigmeo desnudo y de cabello rizado, llevando una grulla muerta (rhyton). Basilea. Antikenmuseum; Pigmeo desnudo llevando una grulla muerta (rhyton). Erlangen. Universidad; Pigmeo desnudo y barbado, llevando una grulla muerta (rhyton). Bonn. Universidad;

En las imágenes de las *figs. 145 y 146* son representados dos enanos en una vasija con una ornamentación zoomorfa de cabeza de cerdo. Cada enano se encuentra frente a una grulla levantando en lo alto una porra. De nuevo destacan en estos pigmeos en un grueso y grande tronco, unas cortas extremidades⁸⁴⁰

Hércules y los Cércopes

El episodio de Hércules y los Cércopes transcurre durante el período en que el héroe es vendido como esclavo y bajo su consentimiento a la reina

Cuatro pigmeos con arpones, y brazos izquierdos cubiertos con pieles de animales, luchando contra grullas (rhyton, cabeza de carnero). Colección Formerly Hamilton; Se conservan restos de pie derecho de pigmeo (rhyton). Reggio Museo; Pigmeo desnudo luchando contra grulla con una porra (ánfora). Bruselas. Musées Royaux; Pigmeo desnudo con porra y hombro izquierdo cubierto con pieles, luchando contra una grulla (rhyton, negro comido por un cocodrilo). Ruvo. Museo Jatta.

Sin atribución: Dos escenas en crátera: a) Se conserva brazo de pigmeo sosteniendo una porra o siendo atacado por una grulla; b) La grulla tiene atrapado al pigmeo por un brazo y éste aparece cubierto bajo las plumas. Atenas. Ágora Museum; Pigmeo desnudo e infibulado, luchando con una porra contra la grulla (tazón). Atenas. National Museum; Pigmeo desnudo con brazo izquierdo cubierto de pieles, corriendo con una porra en la mano (pyxis o pequeña caja cerámica). Atenas. National Museum; Pigmeo desnudo, barbado e infibulado, luchando con una porra contra una grulla (rhyton, cabeza de cerdo). Berlín. Pergamonmuseum; Pigmeo con barba, desnudo y con un arco (askos). Hamburgo. Museum für Kunst und Gewerbe; Pigmeo desnudo, parcialmente calvo y con una cinta a la cabeza, corriendo con una porra (cáliz). Leipzig. Universidad Karl-Marx; Pigmeo desnudo, parcialmente calvo y brazo izquierdo cubierto por una piel, corriendo tras una grulla con una porra en la mano (lecythos). París Musée du Louvre; Pigmeo con una porra u honda (askos). Praga. Museo de Artes Aplicadas; Pigmeo con botas y piel cubriéndole el brazo, lucha contra una grulla con una porra (cáliz). Roma. Vaticano; Pigmeo enfrentándose a una grulla con una honda (askos). Roma. Vaticano; Pigmeo con casco y escudo, enfrentándose a una grulla con un arpón (oinochos). Zurich Market, Koller Gallery. Beocia: Pigmeos con los brazos cubiertos de pieles, luchando contra grullas con porras (cáliz). Atenas. National Museum.

Siglo IV a. J. C.: Atenas (atribución): Pigmeo con una espada y atacado por dos grullas (peliké). San Petersburgo. The State Hermitage Museum; Pigmeo desnudo con barba y cabello recogido, con tirso y escudo en media luna, lucha contra dos grullas (peliké). Bruselas. Musées Royaux.

Sin atribución: Pigmeo de apariencia proporcionada y desnudo, con guirnalda y brazo izquierdo cubierto por pieles, es atacado por dos grullas (crátera). Atenas. National Museum; Pigmeo desnudo, con barba y pieles en su brazo, atacado por dos grullas (peliké). Jatta Museum; Dos pigmeos de apariencia proporcionada luchan con porras contra dos grullas (peliké). Kerch Museum; Cuatro pelikés: a) Pigmeo de apariencia normal y pieles en su brazo, es atacado por dos grullas; b) Pigmeo desnudo con gorro o petaso luchando contra dos grullas con una porra y un escudo; c) Pigmeo proporcionado y desnudo, con brazo cubierto de pieles, es atacado por dos grullas; d) Cuatro pigmeos desnudos, con barbas y cintas en la cabeza, luchan contra tres grullas con espadas y escudos de media luna. San Petersburgo. The State Hermitage Museum; Pigmeo desnudo, con puñal y escudo, luchando contra dos grullas (peliké). Viena. Kunsthistorisches Museum.

Beocia: Tres cántaros: a) Dos pigmeos desnudos, uno con un arpón, luchando contra dos grullas; b) Dos escenas: b.1.) Cazador con una vara; b.2.) Pigmeos y grullas; c) Pigmeo desnudo con porra, luchando contra dos grullas. Berlín. Atenas. National Museum; Cuatro pigmeos con gorro y pieles, sosteniendo porras y arpones, uno montado en burro, luchan contra cinco grullas (cántaro). Berlín. Pergamonmuseum; Dos escenas en cántaro: a) Pigmeo desnudo y sosteniendo un arpón, corriendo hacia una grulla; b) Pigmeo desnudo sosteniendo un rhyton o vasija con forma de cabra. Boston. Museum of Fine Arts; Pigmeo desnudo corriendo hacia una grulla con los brazos extendidos (skyphos). Londres. British Museum; Dos cántaros: a) Pigmeo con el brazo derecho extendido y sosteniendo un arpón; b) Posible pigmeo desnudo sosteniendo una rama y delante de una gran ave. Tebas. Kabeirion. Sur de Italia: Pigmeo desnudo y de pelo rizado, llevando una grulla muerta (rhyton). Bruselas. Musées Royaux. DASEN, V., *Op. cit.*, pp. 297 y ss.

⁸⁴⁰ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 299, y plate 64 a-b.

Entre algunas imágenes de pigmeos, muy posteriores en el tiempo, pueden citarse las siguientes:

Siglo XV: BRANT, Sebastián. *De bello pygmeorum et gruum* (« El bello pigmeo y la grulla »). Fables d'Ésope, fol. 195.

Siglo XVI: *Batalla entre los pigmeos y las grullas* (acuarela, dos pigmeos con armadura y casco con penacho de plumas se defienden de una grulla con un pequeño escudo. Otro enano cae por los aires ante el ataque de otra grulla). Nueva York. Colección Willard B. Golovin; TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 84 y 111; KAPPLER, C., *Op. cit.*, p. 349.

de Lidia, Ónfale, en un intento de purificarse tras haber dado muerte a su enemigo Éurito, rey de Ecalia.

Los Cércopes son dos hermanos de Éfeso, conocidos por sus fechorías como bandidos y asesinos, cuyos nombres varían según las versiones, pudiendo ser conocidos bien como Euribates y Frimondas, bien como Silo y Tribalo, entre otros nombres - aunque en otras versiones, como la de Ovidio, los Cércopes no son dos, sino un grupo numeroso -. En cuanto al tamaño de los Cércopes parece que éstos son conocidos tanto como « enanos bufones », según mencionan Aghion, Barbillon y Lissarrague; o como personajes de « elevada estatura », según Grimal⁸⁴¹.



Figs. 147 y 148.- Hércules llevando a dos pequeños Cércopes y Detalle de los dos Cércopes. Malibú. J. Paul Getty Museum. Siglo IV a. J. C.

Ovidio describe del siguiente modo el origen del peculiar aspecto semejante al de los monos de los Cércopes:

« (...) el padre de los dioses, odiando el engaño y los perjurios de otro tiempo de los Cércopes y los crímenes cometidos por el falaz pueblo, metamorfoseó a los hombres en un deforme animal, para que lo mismo pudieran parecer diferentes y semejantes al hombre, y contrajo sus miembros y aplastó las narices vueltas hacia arriba desde la frente y surcó su rostro con arrugas de vieja y, una vez que hubo cubierto todo su cuerpo de rojizo vello, los arrojó a este lugar no sin antes privarlos del uso de la palabra y de la lengua que había nacido para crueles perjurios; dejó que solamente pudieran quejarse con un ronco alarido »⁸⁴².

En algunas de las imágenes sobre los Cércopes, estos suelen ser representados como diminutos personajes junto a Heracles, quienes los

⁸⁴¹ GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 97 b y 98 a; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, pp. 241-242; GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. II, 136 c-d; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 189; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 719. Dasen también los menciona como enanos en DASEN, V., *Op. cit.*, p. 191; OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 90-95.

⁸⁴² *Id.*, *Op. cit.*, XIV, 90-100.

lleva apresados y cabeza abajo, o en dos cestas, tras haberlos sorprendido intentando robarle al héroe sus armas mientras éste dormía.

Así los vemos en las *figs. 147 y 148*, atados por los pies a una gruesa rama que transporta Heracles sobre sus hombros. Estos pequeños seres de apariencia proporcionada, cuelgan pacientemente boca abajo, mientras cruzan los brazos por delante o detrás de su cabeza. Poseen grandes genitales, estrechos cuellos y pequeñas y grotescas cabezas, que pueden estar rematadas por unas grandes orejas puntiagudas semejantes a las de un burro, tal y como se observa en aquel cuyos brazos no ocultan un rostro de sardónica sonrisa parecido a una careta.

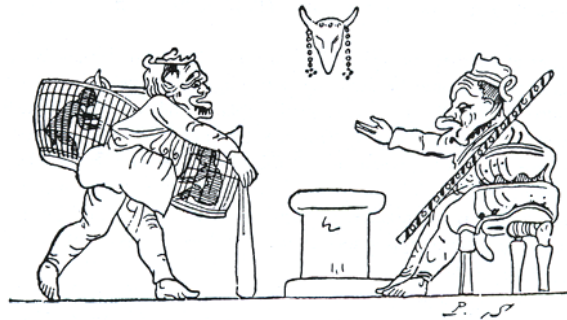


Fig. 149.- Heracles llevando dos pequeños Cercopes a Euristeo. Catania. Museo Cívico. Siglo IV a. J. C.

En la *fig. 149*, Heracles aparece llevando a los Cercopes desnudos y en dos pequeñas cestas a Euristeo, en un intento de limpiar su culpa por haber matado a su hijo Ífito. Los pequeños Cercopes aparecen representados como diminutos monos oscuros encerrados en dos cestillas que Heracles carga en uno de sus hombros. Euristeo, frente a él y sentado en un trono, con su cetro y corona, alza un brazo hacia el recién llegado⁸⁴³.

⁸⁴³ Dibujo de una crátera tomado de DASEN, V., *Op. cit.*, p. 193. Otras imágenes de los Cercopes en la Antigüedad las encontramos en:

Etapas Arcaica (VII-V a. J. C.): Atenas (atribución): Heracles llevando a dos pequeños Cercopes barbados y vestidos con túnicas (ánfora). Boulogne. Musée des Beaux Arts; Heracles llevando dos Cercopes desnudos y malformados, de largos cabellos colgando (ánfora). Florencia. Museo Etrusco.

Sin atribución: Pequeño Cercopo de largos cabellos, encaramado a la pierna de Heracles (ánfora). Göttingen University; Heracles llevando dos pequeños y proporcionados Cercopes, desnudos y con barba (lecythos). Palermo. Museo Nazionale.

Corinto: Heracles llevando un pequeño y proporcionado Cercopo desnudo y con barba (tabla). Berlín. Antikenmuseum & Ägyptisches Museum.

Laconia: Heracles llevando dos pequeños y proporcionados Cercopes, barbados y vestidos con túnica (cáliz). Tocra Museum.

(s. l.): Cercopes en metopas del templo de Hera, junto al río Sele.

Etapas Clásica (segunda mitad siglo V a. J. C.): Ateniense: Heracles llevando dos pequeños Cercopes, proporcionados, desnudos y con barba (crátera). Munich. Antikenmuseum.

Otra imagen ya citada anteriormente en *La locura desde los mitos (fig. 95)* sobre la locura de Hércules, muestra posiblemente a los Cercopes en un grupo de diminutos seres que tratan de robarle las armas al héroe. Aunque en ese caso, Caron habría superpuesto en la misma imagen dos escenas distantes en las narraciones sobre el héroe, dato sobre el que no tenemos constancia.

Otra imagen muy posterior en el tiempo pertenece al siglo XVI: DOSSO DOSSI, Giovanni Luteri. *Hércules y los pigmeos* (el héroe desnudo y con una guirnalda de hojas está rodeado de diminutos seres vestidos como soldados amenazándole con lanzas). Graz. Museum Joanneum. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 192, 304-306; y AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 189; y cfr. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 80 y 111.

Gulliver y los pigmeos

Gulliver, el protagonista de *Los viajes de Gulliver*, una de las obras más famosas de Jonathan Swift, protagoniza un episodio al principio de la novela, donde éste es capturado por un pueblo de pigmeos. Dicho incidente, no supone sino uno más de los engranajes de los que se sirve el autor en dicha novela, no siendo ésta sino una feroz crítica a los vicios de la sociedad inglesa de la primera mitad del siglo XVIII⁸⁴⁴.



Fig. 150.- BOCCHI, Faustino (reciente atribución a ALBRICCI, Enrico). *Gulliver dormido es llevado al carro*. Turín. Colección particular. 1750.

En la imagen de la *fig. 150* Bocchi representa a Gulliver siendo transportado por los pigmeos, tras haber sido adormecido con el vino que contenía soporífero. En la obra de Bocchi, Gulliver aparece representado como un caballero inglés de cuidada apariencia, rodeado de arqueros y otros personajes cuyo aspecto pudiera recordar a la clase obrera o campesina, aunque regida también por unos gobernantes de diminuta estatura.

Swift narra tanto el descubrimiento de los pigmeos por Gulliver, como su desplazamiento en el carro, según es retratado por Bocchi, de la siguiente manera:

« Fui a Levantarme pero no pude moverme: tendido como estaba de espaldas, descubrí que tenía los brazos y las piernas firmemente sujetos al suelo por ambos lados, y el pelo, largo y espeso, atado de la misma manera. Además sentía unas tenues ligaduras de lado a lado del cuerpo desde los sobacos hasta los muslos (...). A poco sentí que algo se movía sobre mi pierna izquierda y que, avanzando blandamente sobre el pecho, me llegaba hasta cerca de la barbilla; dirigiendo los ojos hacia abajo cuanto pude, observé que se trataba de un ser humano de menos de quince centímetros, que traía en las manos un arco con flecha y una aljaba a la espalda. Al mismo tiempo sentí que al menos otros cuarenta de la misma especie, según supuse, venían tras el primero [...]. Quinientos carpinteros y mecánicos se pusieron inmediatamente a trabajar para acondicionar la máquina más grande que tenían. Se trataba de una estructura de madera que levantaba siete centímetros del suelo, tenía unos dos metros y medio de larga y uno y cuarto de ancha, y se movía sobre veintidós ruedas (...). Lo colocaron paralelamente a mí según estaba tendido. Pero lo más difícil era levantarme y colocarme sobre tal vehículo. Se erigieron ochenta postes de treinta centímetros cada uno, y unos

⁸⁴⁴ REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 205; y PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 194.

fuertes cordeles del grueso del bramante se sujetaron con ganchos a un gran número de vendas que los obreros me habían enrollado alrededor del cuello, las manos, el tronco y las piernas »⁸⁴⁵.

8.1.3. Enanismo en otros personajes míticos

Cabiros

Los Cabiros, a quienes en su origen incierto se atribuye ser hijos de Hefesto y de Cabiro, hija de Proteo, son divinidades ctónicas con santuario en Samotracia, y cuyo número oscila, según las narraciones, de dos a siete dioses, o incluso una raza de los mismos. En número de tres, y en la época romana, han sido agrupados como las divinidades de Júpiter, Minerva y Mercurio. Según algunas versiones, tienen como hermanas a las tres ninfas Cabírides, siendo también tres el número de Cabiros. En número de siete, se les considera hijos del fenicio Sidik, siendo hermanos de Esculapio. Se les relaciona con la fecundidad y la protección de marineros. Los Cabiros también han sido confundidos con los Dioscuros o hijos de Zeus, Cástor y Pólux; los Coribantes, o demonios del séquito de Dioniso; o con los Curetes, demonios del cortejo de Zeus⁸⁴⁶.

Los Cabiros son conocidos como dioses enanos, misteriosos, velados e invisibles y los cuales, a interpretación de Jung, parecen simbolizar en su pequeño y modesto aspecto, el poderoso y oscuro inconsciente. En sus representaciones aparecen como pequeñas figurillas, según puede observarse en la imagen de la *fig. 151*. Menciona asimismo Jung su aspecto deforme o grotesco, según les corresponde como divinidades ctónicas, y en contraposición a lo divino, al ser su figura asociada al poder y misterio, y por tanto a lo oscuro y al inconsciente, de cuyo umbral, « pueden considerarse como guardianes ». La capucha en las representaciones de estos dioses, según Cirlot, es un simbolismo de la invisibilidad o misterio atribuido a estos dioses. Así, en la imagen de la *fig. 151*, estos dioses aparecen cubiertos

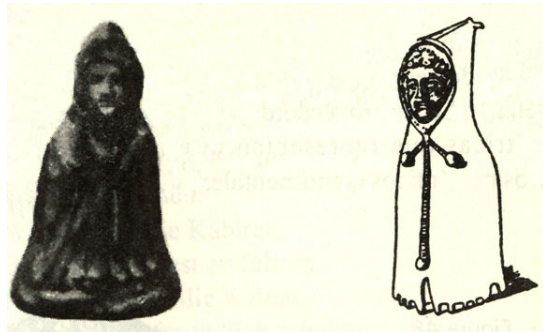


Fig. 151.- Cabiros. Estatuillas en Saint Germain-en-Laye (izq.) y Avignon (dcha.). (s. f.).

⁸⁴⁵ SWIFT, J.- 2003 (3ª edición), *Los viajes de Gulliver*. (Traducción: Pollux Hernández). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 115, Madrid, pp. 91 y 192-198.

Otras obras significativas representando el tema de Gulliver las encontramos en:

Siglo XVI: CRANACH, Lucas *El Joven. El gigante dormido y los enanos; y El gigante despierto y los enanos*. Ambas en Dresde. Museo Real.

⁸⁴⁶ Véanse GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 76 b, 77 a, 36 a y 123 a; GRAVES, R., *Op. cit.*, vol. II, 149 d-e; RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 86; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 85; y cfr. ESTRABÓN, *Op. cit.*, vol. I, X, 3, 7, 15, 19-21; VARRÓN, M. T.- 1998, *La lengua latina*. (Traducción: Luis Alfonso Hernández Miguel). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 252, vol. I, Madrid; HERODOTO, *Op. cit.*, vol. I, I, 51, 2; vol. II, III, 37, 2-3; NONO DE PANÓPOLIS, *Op. cit.*, vol. II, XIV, 15-20; y DASEN, V., *Op. cit.*, p. 84.

con un hábito hasta los pies, y cuya capucha cónica apenas les descubre la cara o dos minúsculas manos que asoman por el hábito. La apariencia misteriosa atribuida a estos dioses puede también interpretarse en su aspecto oscuro, según puede observarse en la figurilla de la izquierda⁸⁴⁷.

Otras imágenes

Es numerosa la presencia de enanos encontrada en las diferentes narraciones, pudiendo destacarse de modo notable su aparición en la literatura caballeresca medieval; así como en obras mucho más tardías, siendo el caso de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*⁸⁴⁸.

En el folklore popular, los enanos han sido confundidos en numerosas ocasiones con los genios, demonios, incubos y diablos, posiblemente debido a las atribuciones maléficas hacia el conjunto de los mismos, favorecidas, según Lecouteux, durante la época de la cristianización. Aunque no sólo la Iglesia contribuye a crear esta asociación, pues las narraciones o cuentos populares también se encargaron de asemejar a los genios con los enanos⁸⁴⁹.



⁸⁴⁷ Véase JUNG, C. G.- 2002, *Psicología y alquimia*. (Traducción: Alberto Luis Bixio). GRUPO EDITORIAL TOMO, México, pp. 184 y ss.; CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, pp. 120 y 189; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 222 y 720.

⁸⁴⁸ El tema de la presencia de enanos en las novelas como personajes secundarios, y sus posibles representaciones en las diferentes ediciones de novelas hemos considerado quedan fuera del presente estudio por motivos de espacio, y dado que dicho tema constituye otra investigación en sí misma sobre la iconografía de estos personajes literarios. Véase un ejemplo de estos enanos medievales en el ensayo sobre enanos en la literatura francesa de MARTINEAU, A., *Op. cit.*; cfr. también la presencia de enanos en novelas europeas caballerescas en GARCÍA GUAL, C., *Primeras novelas...*; o en las diferentes narraciones mitológicas en LECOUEUX, C., *Op. cit.*, pp. 27 y ss. López Alonso destaca la presencia de enanos en el Quijote en LÓPEZ ALONSO, A.- 1999, *Enanos en el Quijote, en la historia, en la medicina y en el arte*. JUAN BAUTISTA DE TOLEDO, Madrid, pp. 11 y ss.

⁸⁴⁹ LECOUEUX, C., *Op. cit.*, pp. 12 y 108. Revilla califica así a los enanos indistintamente de genios, mencionando que la apariencia ambigua de estos últimos en el postrenacentismo toma el aspecto de seres de aspecto pequeño e infantil, lo que pensamos favorecería su errónea asimilación con los enanos, así como su asociación al mundo subterráneo y ctónico. Cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 159 y 197; y LAMBERT, T. G., *Op. cit.*, p. 67.

Algunas imágenes de enanos relacionadas con la literatura las encontramos en:

(s. f.): *Esopo* (mármol, representación de tres cuartos del fabulista como un enano maltrecho, jorobado y de abultado abdomen). Roma. Villa Albani.

Siglo XV: *Heldenbuch* (Libro de los héroes). *El combate de un valiente contra unos enanos*. Estrasburgo.

Siglo XVI: MAGNUS, Olaus. *Los enanos fueron confundidos con los elfos* (tres arqueros apuntan con sus flechas a cinco personajes de variado aspecto, algunos de ellos con cuernos. Estos, desarmados, alzan sus manos ante el ataque de los arqueros). En *Historia de gentis septentrionalibus*. Roma.

Siglo XVIII: BOCCHI, Faustino. *Bambochada* (un gran número de enanos enzarzados con palos, en una batalla unos contra otros, así como saltando una barricada con ayuda de escaleras). Brescia. Galería; Otras obras del mismo autor: escena de batalla entre enanos, similar a la anterior. Brescia. Galería; Cuatro escenas de Bambochadas en Varsovia. (s. l.); *Baile de enanos en la aldea*. Turín. Colección Gustavo Chiantore. Véanse TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 81 y 111; LECOUEUX, C., *Op. cit.*, pp. 38 y 172; y RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 192 y 198.

III PARTE

CIEGOS, LOCOS, POSESOS Y ENANOS DESDE LAS ALEGORÍAS



9. CEGUERA DESDE LAS ALEGORÍAS

En la *ceguera desde las alegorías* vamos a ocuparnos de la figura del ciego en las representaciones artísticas; en una época que estuvo marcada, en la Europa occidental, fundamentalmente por la religión cristiana.

Barasch nos dice que las representaciones del ciego pasan, por primera vez, a dividirse en diferentes niveles según ciertas categorías; existiendo una preponderancia en la imaginería medieval, de representaciones alegóricas que no aluden al ciego real de la calle, sino a figuras míticas y simbólicas. Dichas representaciones se dividen, asimismo, de acuerdo a cierta categoría que puede ser de mayor o menor rango, pues las figuras míticas y alegóricas son representadas con cierta nobleza y heroísmo, mientras que el ciego « auténtico », pertenece a la « clase baja »⁸⁵⁰.

A continuación, pasamos a desarrollar estas representaciones alegóricas, cuya pervivencia, como iremos viendo, se acentuará con el Renacimiento - y permanecerá durante el Barroco -, en que surgirán, sumándose a las ya existentes, otras figuras nuevas, para posteriormente pasar a desarrollar en estos siglos la figura del mendigo ciego, figura cotidiana real y constante de las calles, por las que transita como vagabundo.

Las representaciones de imágenes alegóricas ciegas (el Sueño, la Lujuria, la Noche, la Degradación...), podemos considerar que son creaciones características de la Edad Media, entre las que veremos como principales: la Sinagoga, la Muerte y Cupido. La Fortuna será una figura del mundo clásico, que al final del medievo verá añadida en sus representaciones, el atributo de la venda que la ciega. Estas figuras continúan durante el Renacimiento y Barroco, aunque aparecen imágenes nuevas, que son alegorías de conceptos abstractos, que serán representadas en el arte y la poesía⁸⁵¹.

Réau dice respecto a las artes, que en el Renacimiento se alcanza una importante paganización de las imágenes cristianas; que si bien, en el medievo, convivieron sin llamar demasiado la atención, ahora afloran reclamando su lugar dentro de las propias iglesias. Así, los dioses antiguos se entremezclan en este arte cristiano, y dentro de las imágenes

⁸⁵⁰ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 97-98 y 111.

⁸⁵¹ *Id.*, *Op. cit.*, p. 168.

ciegas ya vistas, podemos mencionar a Cupido (que según lo dicho, comienza su andadura en el medievo y continúa durante el Renacimiento), el cual reclama su protagonismo, junto a las imágenes de los santos; como ya sucediera durante la Edad Media, con la Fortuna, cuya rueda aparece junto a la imagen de la Virgen, enmarcándola dentro de los signos del zodiaco⁸⁵².

La imagen de la Sinagoga, que vimos cegada mediante la venda, será sustituidos, con la Contrarreforma, a los judíos por los protestantes, surgiendo el tema de la Fe contra la Herejía, del cual podemos encontrar cierto eco en figuras metafóricas ciegas - que seguidamente pasaremos a analizar - tales como la Idolatría, la Ignorancia, o el Pecado, entre otras; a las que se considera incapaces de ver, al igual que se considerase con los judíos, la verdad de la religión católica⁸⁵³.

Las imágenes correspondientes al Renacimiento y Barroco analizadas, están relacionadas con virtudes y valores; las cuales suelen seguir recurriendo a la conocida venda medieval, existiendo, pues, menor variedad, si lo comparamos con la heterogeneidad de imágenes que surgieron en el repertorio medieval (como la Sinagoga, la Muerte, la Fortuna o Cupido), cuyas imágenes según hemos visto en su recorrido, perviven en esta época.

Durante este tiempo, las representaciones artísticas donde aparecen los ciegos, tienden, casi en exclusiva, a mostrar « personificaciones de conceptos abstractos »⁸⁵⁴.

9.1. LA CEGUERA Y EL MAL

Desde tiempos antiguos, ha existido cierta asociación de la ceguera con el mal, siendo una consecuencia de haber considerado la ceguera de manera punitiva. La demonización de estos individuos ciegos se concretiza mediante las alegorías en la figura del Anticristo, enemigo primigenio al que se asocian las características negativas y supersticiosas que suscita la ceguera.

EL ANTICRISTO

Barasch, siguiendo a McGuinn, nos presenta al Anticristo, figura del Apocalipsis de San Juan, como un personaje que vendría a ser tuerto o con ciertas deformaciones en el ojo izquierdo; circunstancia que refuerza la extendida creencia que ya hemos visto en la Antigüedad, de ceguera como castigo divino, y por lo tanto, de asociación con el mal. Este

⁸⁵² Réau recoge que: « Vasari quiso representar *La tentación de San Jerónimo en el desierto* y nos presenta a un amorcillo que lo toma como blanco de sus ataques ». RÉAU, L.- 2000, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona, p. 522; del mismo autor véase vol. II, p. 662.

⁸⁵³ *Íd.*, *Intr. gral.*, p. 546.

⁸⁵⁴ Los cuales aparecen, tanto en verso como en poesía. Para nuestro estudio, nos interesan, concretamente, los emblemas, los cuales surgen a finales del Renacimiento, y tuvieron su máximo apogeo durante el Barroco, con su incorporación a las artes. Esto fue debido a los autores italianos Ripa y Giovio, aunque fundamentalmente al primero. Véase ALCIATO, A., *Op. cit.*, *Intr.*, p. 10.

personaje de origen judío, considerado como un « falso Mesías », ha sido interpretado a través de más de una persona, y en diferentes momentos de la Biblia, como un ser hostil a Cristo, y visto como Satanás, el cual, según las Sagradas Escrituras, ha de aparecer antes del Juicio Final⁸⁵⁵.

En la Biblia no encontramos rasgos que nos lo presenten como tuerto, ni se habla de sus ojos. Isidoro de Sevilla dice en sus *Etimologías*, que el Anticristo viene a ser lo « contrario a Cristo » y amplía tal concepto, ya que:

« Cuando venga, se hará pasar por el Cristo; tratará de combatirlo; y se opondrá a los sacramentos de Cristo, para aniquilar el Evangelio de su verdad. Intentará, igualmente, reparar el templo de Jerusalén y restaurar todas las ceremonias de la antigua Ley. Pero también es un anticristo el que niega que Cristo es Dios, pues se muestra “ contrario a Cristo ”. Y del mismo modo, todos cuantos se apartan de la Iglesia y se escinden de la unidad de la fe, son también anticristos »⁸⁵⁶.

Siguiendo a McGuinn, vemos que en otras religiones, el Anticristo presentó diferentes aspectos, llegando a ser tuerto en ciertos textos, o con ciertas anomalías, pues le eran atribuidos ojos de diferente color y características, ya que éstos podían ser brillantes o sanguinarios, y a la vez disformes con dos pupilas, etc. Todas estas variantes negativas de los ojos, es de destacar que, en todos los casos, se concretan en el ojo izquierdo⁸⁵⁷.



Fig. 1.- *Doeg el Edomita como tipo del Anticristo, en ilustración Q inicial. Salmo 52 (51). Salterio de Corbie. Amiens. Biblioteca Municipal. Hacia 800.*

⁸⁵⁵ McGuinn realiza un detallado estudio del Anticristo, en el que analiza, a través de las diferentes épocas, la fisonomía de este personaje, que posee cierta anomalía en sus ojos y, en ocasiones, es presentado como tuerto. Barasch menciona que las deformaciones que se le atribuyen, no sólo son en los ojos, extendiéndose a diferentes partes del cuerpo y variando, según la procedencia de los textos.

Respecto al Anticristo se han encontrado referencias alusivas en el Antiguo Testamento, en el Éxodo, así como en los Salmos y en Job. En el Nuevo Testamento se encuentran en Juan, y en el Apocalipsis. Ver McGUINN, B.- 1997, *El Anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal*. (Traducción: Ramón A. Díez Aragón y M^a Carmen Blanco Moreno). PAIDÓS IBÉRICA, Barcelona, p. 80; cfr. BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 77, 99 y 104 y ss. Véase también comentario de la Biblia al Apocalipsis 13, según la citada traducción de Lamadrid; y cfr. PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 62.

⁸⁵⁶ ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.*, VIII, 21-22.

⁸⁵⁷ Se le describe como tuerto, en el *Testamento del Señor*, texto etiópico. En los *Testamentos del Señor*, siríaco y latino, el ojo derecho viene a ser en todos sanguinario; mientras que el izquierdo es azul oscuro. En el Apocalipsis de Elías, texto griego, presenta el mismo ojo derecho sanguinario, mientras que el izquierdo viene a ser radiante. Todos presentan dos pupilas. En otros textos como en el Apocalipsis de Mateo, texto hebreo, viene a decirse que los ojos del Anticristo son furiosos. Mientras, en los Apocalipsis del Pseudo Juan, Pseudo Daniel y el de Esdras, textos todos griegos, el ojo derecho viene a ser como « la estrella de la mañana »; mientras que el izquierdo viene a ser, en los dos primeros, como el de un león; y en el último, permanece inmóvil. Los textos irlandeses de *Leabher Breac* y *El libro de Lismore*, presentan uno de los ojos, no se indica cual de ellos, « con una

Esta particularidad de los ojos como símbolo del mal, ya la conocía Plinio en sus textos, y también es recogida por Barasch, donde se menciona esta desigualdad de los ojos y del cuerpo, relacionada con el mal:

« (...) hay gente de la misma clase [con desigualdades en su cuerpo] entre los tribalos y los ilirios, que hacen hechizos incluso con la mirada y matan a aquellos a los que contemplan largo tiempo, especialmente con los ojos encolerizados; su maleficio se deja sentir con más facilidad en los adultos, y lo más notable es que tienen dos pupilas en cada ojo. Relata Apolónides que, en Escitia, también hay unas mujeres de esa clase, a las que llaman bicias. Filarco cuenta también que en el Ponto están los “ tibios ” (...) cuyas marcas son que en un ojo tienen dos pupilas y en el otro la efigie de un caballo (...) Cicerón afirma que, en cualquier parte, todas las mujeres que tienen dos pupilas hacen daño con la mirada. Hasta ese punto la naturaleza, habiendo puesto en el hombre la inclinación de las fieras de alimentarse con vísceras humanas, quiso poner también veneno en todo el cuerpo e, incluso, en los ojos de algunos, para que no existiera ninguna clase de mal que no estuviera en el hombre »⁸⁵⁸.

En cuanto a su representación en las artes, la figura del Anticristo pasa a formar parte de la iconografía cristiana a través de los beatos, mediante las ilustraciones al Apocalipsis, único lugar donde se hace referencia directa a este personaje visto como una bestia⁸⁵⁹.

Siguiendo a Chevalier y a Gheerbrant, el Anticristo viene a simbolizar el « principio demoníaco de extravío de las colectividades humanas », que suele acompañar, comúnmente, a las historias religiosas.



Fig. 2.- Anticristo. Incunabile Des Entkrist Leben. Estrasburgo. (s. l.). Hacia 1480.



Fig. 3.- Satanás sostiene al Anticristo en pañales. (Detalle del Juicio Universal). Venecia. Santa Maria Assunta, isla de Torcello. Siglo XIII.

protuberancia gris ». De todo ello y coincidiendo con Barasch, parece que el Anticristo viene a ser tuerto, o parcialmente ciego de un ojo. Ver McGUINN, B., *Op. cit.*, p. 80.

⁸⁵⁸ PLINIO EL VIEJO, *Op. cit.*, vol. III, VII, 17.

⁸⁵⁹ Véase REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 36; y cfr. Ap. (13, 1-2; 17 y 20); cfr. GIORGI, R.- 2004, *Ángeles y demonios*. (Traducción: Teresa Clavel). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona, p. 252.

Este personaje tras ciertas y breves victorias, termina siendo derrotado por el cordero, símbolo de Cristo. El que sea tuerto, no viene sino a conferirle ciertas capacidades mágicas que vienen a estar relacionadas con el mal de ojo⁸⁶⁰. Este rasgo de maldad, es representado en el arte, según Barasch, mostrándonos al engañador Anticristo, con el ojo que no es tuerto, mediante representaciones de perfil (como sea el ejemplo de la *fig. 1*):

« Mostrar un solo ojo, aparentando ver cuando de hecho se es medio ciego, puede ser también una indicación material de la falsa naturaleza del Anticristo »⁸⁶¹.

También aparece aquí el concepto de lo desigual y deforme, relacionado con la maldad y la fealdad, y del que Barasch nos dice, que:

« La estrecha relación entre los seres físicamente feos, deformes por una parte, y los moralmente malos, por otra (inversa a la que se establece entre los bellos y los buenos), estaba muy extendida y poseía gran vigor en la Antigüedad »⁸⁶².

La representación del Anticristo, de ser una bestia, pasará ser visto como un niño, que podrá ser representado en el regazo de Satanás (*fig. 3*) que a su vez está sentado en un trono, siendo visto de este modo como el « hijo del diablo ». En esta ocasión, es el rostro de Satanás, y no del Anticristo, quien presenta una anomalía en la visión, al tener los ojos bizcos, y la mirada extraviada.

La representación del monstruo, en la *fig. 4*, muestra unos ojos totalmente negros, que más que ciegos, parecen presentar una oquedad que viene a ser contraria a la luz y claridad, asociada con el bien y con Cristo; del cual, como ya hemos visto, sería el rival.

9.2. IGNORANCIA Y OFUSCACIÓN

Se entiende por ignorancia y ofuscación, a la circunstancia de encontrarse ciego, tanto a las verdades de la religión cristiana, como a una falta de razonamiento que impide un uso adecuado del intelecto, siendo por ello una ceguera alegórica y quizá pasajera, dependiente de la resistencia a ceder ante la *verdad de la luz*. De este modo, las curaciones de los ciegos narradas desde la Biblia, no representan a verdaderos ciegos que han restablecido su visión, sino a personajes incrédulos que terminan abrazando la fe, saliendo así de la oscuridad en la que se encontraban inmersos. También existen ciertas personificaciones ciegas, cuya situación es semejante a estos ciegos bíblicos; o bien que por la

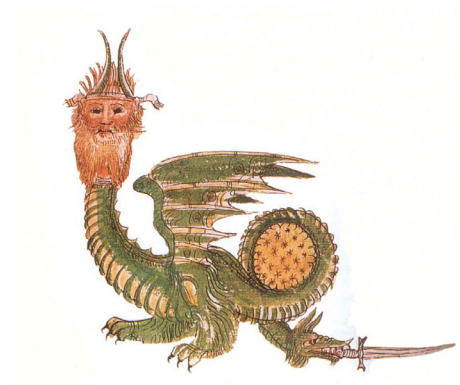


Fig. 4.- Representación del *Anticristo*.
 Florencia. Biblioteca Laurenziana.
 Hacia siglo XV.

⁸⁶⁰ Ver CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 111 y 1032.

⁸⁶¹ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 108.

⁸⁶² *Id.*, *Op. cit.*, p. 111.

causa que fuere, manifiestan una ceguera de la mente, entendida como un oscurecimiento del intelecto o razón.

CURACIONES DE JESÚS DE NAZARET

Las curaciones de Jesús a los ciegos son fruto de la caridad, no pretendiendo obtener provecho alguno. Pese a ser las curaciones de los ciegos, un hecho conocido como el mayor milagro, no se busca su divulgación, pues Jesús pide a los afortunados y presentes, que silencien tal acontecimiento⁸⁶³.

Las curaciones, como se ha comentado, hacen cierta referencia a la venida de la era mesiánica, por ello, la representación de los ciegos tendrá su importancia durante este período del arte de los primeros cristianos, que iría de los siglos III al V, etapa que se ha dado a conocer como paleocristianismo⁸⁶⁴.

Isidoro de Sevilla atribuía el milagro de la curación del ciego, como símbolo de la curación del hombre, cegado desde sus orígenes por el pecado original; el cual gracias a Cristo, sale de las tinieblas obteniendo la *luz*⁸⁶⁵.

Chevalier y Gheerbrant nos dirán, que Dios llega a ser considerado como el *amo de la luz*, y como tal, puede conceder la curación mediante los milagros⁸⁶⁶.

« Jesús les habló de nuevo diciendo: “ Yo soy la luz del mundo. El que me siga no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida ”»⁸⁶⁷.

Entre las curaciones que realiza Jesús, cobra una especial importancia, en las representaciones artísticas, la figura del ciego de nacimiento. En la Biblia, San Juan narra la curación del ciego:

« (...) “ Maestro, ¿quién pecó, éste o sus padres, para que naciera ciego? ”. Jesús respondió: “ Ni pecó éste ni sus padres, sino para que resplandezcan en él las obras de Dios. Nosotros debemos hacer las obras del que me envió mientras es de día. Viene la noche cuando nadie puede obrar. Mientras estoy en el mundo, soy la luz del mundo ”. Dicho esto, escupió en tierra e hizo lodo con la saliva, le untó con ello los ojos y le dijo: “ Ve a lavarte en la piscina de Siloé ” (que significa Enviado). Fue, se lavó y volvió viendo. Entonces los vecinos y los que lo habían visto antes, pues era mendigo, decían: “ ¿No es éste el que se



Fig. 5.- Ciegos.
(HÖLLANDER, E., *La medicina a través de la pintura*). Hacia el siglo XII.

⁸⁶³ Ver RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 375.

⁸⁶⁴ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 70.

⁸⁶⁵ Ver RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. I, p. 187.

⁸⁶⁶ Ver CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 280.

⁸⁶⁷ Jn. (8, 12).

sentaba a pedir? ". Unos decían: " Es éste ". Y otros: " No, sino uno que se le parece ". Pero él decía: " Soy yo ". Y le preguntaban: " Pues, ¿cómo se te han abierto los ojos? "»⁸⁶⁸.

Una interpretación del texto, nos da a entender, que la figura del ciego representa al pueblo, sometido al poder de las fuerzas dirigentes; y donde la expresión: « abrir los ojos al ciego », viene a significar el ayudarlo a salir de la opresión. El baño en la piscina de Siloé, simboliza la liberación del pecado original mediante el Bautismo, según las creencias cristianas. Aprovechar el día y no la noche, viene a equivaler a aprovechar, las oportunidades de convertirse, siendo la noche, la ausencia de semejante oportunidad; que por otro lado, podría también coincidir con la muerte. El acto de la curación, no es un acto pasivo donde el ciego aparezca curado, consiste en haber creído, mediante la fe, que haciendo lo que se le pedía, sanaría. El ciego « ha visto la luz, no a través de una enseñanza, sino de la acción »⁸⁶⁹.

Existía la creencia ya comentada, de que las enfermedades o desgracias, provenían de un pecado, pero parece ser que « Dios castigaba en proporción exacta a la gravedad de la culpa »; así, la ceguera se distinguía del resto de las enfermedades, en que éstas suponían una prueba, que no dejaba de ser un castigo, pero que una vez aceptado, daba un cierto conocimiento y sabiduría al portador, además de librarle de los pecados. Pero la ceguera, que impedía « el estudio de la Ley », era considerada poco menos que, el peor castigo o maldición.

Pero en este ciego de nacimiento, no se reconocía una culpa propia, ni tampoco heredada. Precisamente, porque viene a ser un ciego simbólico, que no ha visto nunca la luz, la cual, Jesús va a darle a conocer (aunque tampoco ninguna otra). Parece ser necesariamente, el personaje más desvalido, el que es elegido por Dios, para enseñar a los otros, que puede liberarlos de una existencia oprimida; que además les dará la salvación⁸⁷⁰.

⁸⁶⁸ Jn. (9, 2-11). Siguiendo a Laín, « (...) la respuesta de Cristo a la pregunta de sus discípulos acerca del ciego de nacimiento (...) trae consigo una novedad de primer orden (...) cualquiera que sea la interpretación que se dé a la segunda parte de la sentencia - ya enteramente extramédica - es evidente que con la primera [" Ni pecó éste ni sus padres (...) "] Cristo ha roto el hábito tradicional de ver en la enfermedad el castigo de un pecado ». Pese a ello, Montoro menciona que, no figuran solamente las curaciones del ciego de nacimiento, entre las sanaciones a ciegos, pues también Jesús cura a varios personajes, cuya ceguera les aconteció a lo largo de su vida; de los cuales uno es, además de ciego, sordomudo. Montoro cita de estas curaciones, que son recogidas en la Biblia en: Mt. (9, 27-33, 12, 22); así como en Mc. (8, 22-27). Sendrail dirá, respecto a la respuesta de Cristo, a los discípulos, que resulta indudable: « (...) Cristo ha roto el hábito tradicional de ver en la enfermedad el castigo de un pecado [...] No siempre los cristianos han sabido hacer suya esa elección ». Ver LAÍN ENTRALGO, P., *Op. cit.*, p. 140; MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 92; y cfr. SENDRAIL, M., *Op. cit.*, p. 140.

⁸⁶⁹ Mateos y Barreto justifican la expresión « de nacimiento », aludiendo que se trata de una « explicación del nacimiento por el Espíritu », en un contexto donde, el ciego de nacimiento viene a ser « carne », lo que significa « debilidad » o flaqueza, fácilmente sujeta a la dominación por parte de los poderosos; convirtiéndose así, en « carne de esclavitud ». De este modo, siempre ha permanecido en la oscuridad o tiniebla, lo que no ha hecho posible que viese la « luz de la vida ». Si no ha tenido nunca este conocimiento, en consecuencia no puede haber pretendido alcanzar algo que no conocía. Esta « luz-vida » queda desvelada al entrar en la piscina, donde queda bautizado del Espíritu Santo, pasando de ser un hombre-carne oprimido, a convertirse en un « hombre espíritu » libre e independiente. MATEOS, J. y BARRETO, J.- 1979, *El evangelio de Juan: Análisis lingüístico y comentario exegético*. CRISTIANDAD, Madrid, pp. 430-431 y 438; y véase REAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 375.

⁸⁷⁰ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 434-435.

El conocimiento de la luz, no viene a ser sino la fe cristiana, a la que el mundo debe abrir los ojos; hecho que ya viene a ser anticipado en el Antiguo Testamento, por Isaías, quien aventura tiempos en que, con la llegada del Mesías, llegará la liberación:

« Los sordos oirán las palabras de un libro, y liberados de las tinieblas y la oscuridad, verán los ojos de los ciegos »⁸⁷¹.



Fig. 6.- Curación de un ciego con saliva. (HÖLLANDER, E., *La medicina a través de la pintura*). (s. f.).

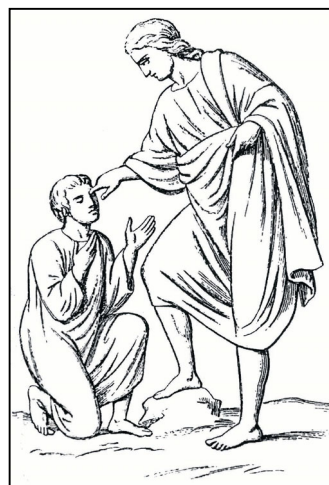


Fig. 7.- La curación del ciego. (Dibujo, no se conserva el original). Roma. Catacumba de Domitila. Finales del siglo III.

Sordos y ciegos, los que no ven o no oyen, vuelven a ser en sentido simbólico, aquellos a los que aún no llegó la conversión:

« Entonces se abrirán los ojos de los ciegos, / y los oídos de los sordos se abrirán »⁸⁷².

Esta ceguera simbólica, queda también reflejada en un pueblo sometido a Dios, aunque sólo mediante la palabra, y en el que el castigo de Yahvé, vuelve a verse reflejado en la ceguera, de un pueblo que no termina de *ver* o de convertirse, que continúa en la ignorancia, siendo por ello visto como ciego. En Isaías puede leerse:

« Deteneos y pasmaos, / quedad ciegos, sin vista / borrachos, más no de vino, tambaleándoos, pero no de licor!; porque Yahvé ha derramado sobre vosotros / un espíritu de sopor, / ha velado vuestros ojos, los profetas, / y ha velado vuestras cabezas, los videntes.

Toda visión se ha hecho para vosotros como las palabras de un libro sellado. Si se le entrega a uno que sepa leer, diciéndole: “ Lee esto ”, responde: “ No puedo, porque este libro está sellado ” (...)⁸⁷³ ».

Barasch, amparándose en la « Carta de Jeremías », opina que, sin esperar a la era mesiánica, ya se consideraba posible el que los ciegos

⁸⁷¹ Is. (35, 5).

⁸⁷² Is. (29, 18).

⁸⁷³ Is. (29, 9-11).

podrían recuperar la vista; aunque fuese en las creencias a través de ídolos, los cuales, sin embargo⁸⁷⁴:

« No pueden devolver la vista al ciego ni librar al que se halla en la miseria »⁸⁷⁵.

El milagro se puede realizar, bien mediante las palabras, bien mediante las manos, o por medio de la saliva o el barro. Barasch resalta de estas curaciones, el que no sean promesas futuras, sino que se desarrollen en el momento, siendo vistas como claras por todos ya en la tierra.

Dentro de las representaciones artísticas de la curación de ciegos, destaca el lugar de emplazamiento de dichas representaciones, como puedan ser catacumbas o sarcófagos; el cual nos indica la importancia que tenía dicho tema, pues pasaba a formar parte de un culto religioso⁸⁷⁶.

Réau nos dirá, que la representación anticipada de este milagro, puede verse en Tobías curando a su padre, con la hiel del pez⁸⁷⁷.

Se conservan pocas pinturas de la época, que tengan como tema la curación del ciego. Entre ellas, las más antiguas las encontramos en las pinturas murales de las catacumbas de Domitila, en Roma, a finales del siglo III; las cuales no se conservan, pero de las que tenemos referencia por dibujos, que se han realizado para su estudio. En uno de estos dibujos (*fig. 7*), el ciego está arrodillado, mientras es sanado con el índice, de la mano derecha de Jesús. El contacto de la mano con los ojos del ciego, llega a convertirse en una constante, para las representaciones del acto de la curación; en la cual se ha visto, una confluencia en el ojo del ciego, de los mundos sobrenatural y humano⁸⁷⁸.



Fig. 8.- La curación del ciego. Caja de marfil para medicinas. Vaticano. Museo Sacro. Hacia 315.

⁸⁷⁴ Barasch nos recuerda además que, ya a la Diosa Isis, se la otorgaba la capacidad de curar la vista, como hemos comentado anteriormente (véanse pp. 38, 44 y 234), y de la cual, Diodoro de Sicilia recoge, que sanaba hasta los casos más difíciles de ceguera, así como de otras enfermedades. E incluso de gobernantes, quien infundidos del poder, que su cargo de representantes de Dios les otorga, eran capaces de realizar el milagro de las curaciones a ciegos. Tal es el caso de Vespasiano, quien sanaría delante de un público, los ojos de un ciego con saliva, como luego hiciera Cristo. E incluso, comenta, que hay quienes consideran a la serpiente como « imagen simbólica de la vista aguda », al simbolizar al sol y, que según las creencias, se piensa que rejuvenece sus ojos; lo que la convierte en un elemento curativo, que devuelve la vista a los ciegos, declaraciones que recoge de Aeliano en *Las características de los animales* (9,15), y Macrobio en *Las Saturnales* (1, 20, 2-3). Véase BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 73-74.

⁸⁷⁵ Ba. (6, 35-36).

⁸⁷⁶ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 74.

⁸⁷⁷ Ver RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 388.

⁸⁷⁸ La mano como sanadora de enfermedades la encontramos entre otros, en Esculapio, (o en su nombre griego, Asclepio), dios de la medicina, quien sanaba con su mano. Barasch dirá que: « Hay testimonio de estas creencias en referencia concreta a los ciegos. Por ejemplo, un ciego soñó que Esculapio se le aparecía y le abría los ojos con los dedos. A la mañana siguiente se levantó con la vista totalmente recuperada Este tipo de milagro entró en la imaginación cristiana. San Eligio curó a

La connotación especial que adquiere la representación del ciego siendo curado, viene a significar, según Barasch, y coincidiendo con lo ya visto:

« En una catacumba, la curación del ciego no es un acto médico; ni siquiera es simplemente un milagro. Aquí adquiere necesariamente una connotación de salvación [sentido soteriológico o de salvación]. El ciego que recobra la vista es una imagen del paso de la esclavitud a la salvación. En especial, la curación se convierte en una imagen del paso de la muerte a la vida eterna »⁸⁷⁹.



Fig. 9.- Ciego de nacimiento. Pilar esculpido. Toledo. San Salvador. Hacia el siglo VII.

En Las Sagradas Escrituras, no se menciona que el ciego se arrodille, dicho gesto, en las representaciones, es visto como una señal de respeto y sumisión. La actitud de oración que también tiende a adoptarse en dichas imágenes, es entendida como « la figura simbólica del alma salvada que reza ». De este modo, el significado que podía interpretar aquel que las viese en aquella época en las catacumbas, reforzaba la creencia en una vida eterna, que sólo podía tener lugar a través de la religión, capaz de milagros tan significativos como dar la vista, a aquel que no ve⁸⁸⁰.



Fig. 10.- Curación del ciego de nacimiento. Miniatura de un manuscrito griego. Biblioteca Nacional de Atenas. Siglo XII.



Fig. 11.- MAESTRO DE HORAS (?). Milagros de Jesús: La curación del ciego. Ms. Stowe. 17, folio 135. Londres. British Museum. Hacia 1300.

una ciega sólo moviendo la mano. San Gregorio de Tours habla de una muchacha castigada con la ceguera que recuperó la vista de un modo semejante ». BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 79.

⁸⁷⁹ Sabemos por Barasch que existe además, otra pintura, la cual se encontraba en las Catacumbas de Pedro y Marcelino, también de finales del siglo III, aunque en esta última, el ciego llega a ser tocado con toda la mano. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 76.

⁸⁸⁰ Aunque esta postración sí se recoge en otras deficiencias como sea el caso de la lepra, narrado en Mt. (8, 2); y « también utilizado en la iconografía política ». Barasch nos dice que: « Se incluían figuras orantes en la imagerie de diversas tendencias de la religión tardoantigua (...) las figuras orantes tienen la connotación específica de la otra vida ». *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 76 y ss.

Algo a destacar, es el cambio repentino de la ceguera a la visión, en el que se produce este acontecimiento, siendo algo común a las religiones, por su efecto atrayente⁸⁸¹.

En la *fig. 8*, vemos la representación de la curación en una caja de marfil de principios del siglo IV, donde el ciego es una figura pequeña y central, que es tocada con uno o dos dedos, por Jesús⁸⁸².

La *fig. 9* representa la curación de un ciego del arte visigótico. Pese al estado de conservación que muestran los rostros destruidos de las dos figuras, vemos a un personaje de menor tamaño que tiende unos brazos hacia una figura algo mayor, que se corresponde con Cristo, la cual adelanta una de sus manos hacia el rostro del ciego. El característico gesto que se emplea para representar la curación, hace innecesario ver el rostro del personaje de menor tamaño, para poder entender la acción que se está realizando. Ambos personajes se encuentran enmarcados por sendas arcadas y nimbados.

La imagen de la *fig. 10*, perteneciente a una miniatura del siglo XII, muestra cierta variante, pues las figuras del ciego y de Cristo están separadas y son del mismo tamaño, ambas con los ojos cerrados, siendo el momento que precede a la curación. El ciego lleva un bastón y por sus vestiduras parece un caminante o mendigo que se acerca a Jesús, pidiendo la curación.

La imagen del manuscrito de la *fig. 11*, nos muestra a Jesús curando a un ciego con los dos dedos de su mano izquierda posados en un ojo, mientras que lo bendice con la mano derecha. El ciego, de menor tamaño que la figura de Cristo, es un mendigo de ojos cerrados que lleva un



Fig. 12.- GRECO, Doménikos Theotokópoulos, El.
La curación del ciego. Dresde. Gemäldeergalerie.
Hacia 1567-1570.



Fig. 13.- GRECO, Doménikos Theotokópoulos, El.
La curación del ciego. Parma. Galleria Nazionale.
Hacia 1570-1576.

⁸⁸¹ Barasch sugiere, que esto sucede de un modo parecido, a como pueda ser con la resurrección de los muertos. *Id.*, *Op. cit.*, p. 82.

⁸⁸² En San Apolinar el Nuevo existe, una imagen similar, pero el ciego es de mayor tamaño, lleva el báculo característico y ropas religiosas. *Id.*, *Op. cit.*, p. 81.

bastón, y se hace acompañar de un pequeño perro. Sus manos están en actitud orante sobre el pecho.

El Greco pintó en tres ocasiones el episodio de la curación del ciego. Sin analizar elementos compositivos y temáticas que no se ciñan estrictamente a la curación del invidente, diremos que en la *fig. 12*, encontramos una de las primeras representaciones que realiza el Greco del tema, donde la acción se sitúa a la izquierda de la obra, en la cual, el ciego que lleva un bastón, se arrodilla ante Cristo, que pone la mano en sus ojos. En lo concerniente al resto de los personajes, no parecen reconocer lo que está sucediendo, excepto el grupo de ancianos a la derecha, que presentan cierta agitación al respecto. Un personaje aparece inclinado sobre la cabeza del ciego, observando la curación.

La *fig. 13*, sigue los modelos ya vistos, y en un escenario similar al anterior; pero encontramos la acción principal desplazada al centro de la obra. La mayor proximidad de los personajes - en la imagen anterior algo apartados - a Cristo y al ciego, los implica en una escena que ya observan. Se dice que el personaje de espaldas pudiera ser un ciego curado o una persona ya convertida, y separado del resto de personajes por su actitud. El resto del grupo presenta reacciones diversas, que podrían entenderse entre el rechazo y la aceptación, de la nueva fe que se anuncia⁸⁸³.

En la *Parábola de los ciegos*, libro anónimo que contiene grabados calcográficos de la Bélgica del siglo XVII, observamos a un ciego siendo curado por Jesús, ante un grupo de personajes, que observa (*fig. 14*). Destaca el modo de la curación, en la cual Jesús aproxima dos dedos extendidos, de su mano derecha, no siendo en otras ocasiones tan visible



Fig. 14.- La curación del ciego. La parábola de los ciegos. Bélgica. Siglo XVII.



Fig. 15.- POUSSIN, Nicolas. Cristo cura a los ciegos. París. Musée du Louvre. 1650.

⁸⁸³ La tercera obra del Greco sobre este tema es *La curación del ciego*. Nueva York. Colección Wrightsman. ÁLVAREZ LOPERA, J.- 1993, *El Greco: La obra esencial*. SÍLEX, (s. 1.), pp. 52 y ss.; 278-279.

esta curación, que puede llevarse a cabo con toda la mano, o con ella entrecerrada, con algunos dedos, etc.⁸⁸⁴.

Poussin retrata a Cristo curando a dos ciegos, que se nos muestran arrodillados, en una escena donde vuelve a existir un grupo de espectadores (*fig. 15*)⁸⁸⁵.

En la imagen de la *fig. 16*, Duccio representa a Jesús curando a un mendigo ciego, que apoyado en un bastón, presenta unos ojos cerrados. Jesús, inclinado hacia el invidente, cuya figura es de menor tamaño, que el resto de personajes representados (exceptuando el otro ciego retratado), está realizando la curación con su dedo índice.



Fig. 16.- DUCCIO DI BUONINSEGNA, *La curación del ciego*. Londres. National Gallery. 1308-1311.



Fig. 17.- LE SUEUR, Eustache. *Cristo cura al ciego de nacimiento*. Postdam. Sanssouci, Bidergalerie. Hacia 1646-1647.

⁸⁸⁴ Libro anónimo que contiene grabados calcográficos de la Bélgica del siglo XVII. VISSCHER, Claes Jansz (ed.).- ca. 1639?, *Parábola de los ciegos*. EDENTE NICOLAO IOHANNIS PISCATORE, (s. l.).

⁸⁸⁵ Kauffman recogió la duda en 1961, respecto a este cuadro de Poussin, si no sería una copia, hecho que no parece muy claro pues ha sido copiado, grabado y comentado con cierta frecuencia; y desde que fuera pintado para un fabricante de sedas francés, ha pasado a pertenecer a

Los apóstoles, situados en grupo a la izquierda de la escena, observan. Un personaje a la derecha de nuestro ciego - cuyo rostro y vestimentas podrían indicarnos, que quizá se trata del mismo ciego que ya ha sido curado -, tiene los ojos abiertos y deja caer el bastón mirando hacia arriba y con un brazo en lo alto. Zuffi señala la posibilidad de que se hayan representado las dos secuencias del milagro y no se trate de dos ciegos diferentes⁸⁸⁶.

Le Sueur también pinta la curación de un ciego, ante un público que observa asombrado (fig. 17). La representación vuelve a ser similar a las anteriores, y parece haber sido el modelo para el grabado de Hoet de la fig. 18, cuya mano, a diferencia del anterior, está posada sobre el ojo del ciego.

La imagen de la fig. 19, es una de las representaciones del ciego de nacimiento, donde el invidente aparece,

según cierto momento que describen las escrituras, y que precede al acto de la curación. Éste llama a Jesús, mientras los demás intentan que no le moleste, pidiéndole silencio⁸⁸⁷.



Fig. 18.- HOET, Gerardo.
Curación de los ciegos.
Biblia de los Países Bajos.
Siglo XVIII. (s. l.).

Fig. 19.- El ciego de Jerusalén. MONTORO
MARTÍNEZ, J. *Los ciegos en la historia*, vol. I.

personalidades como el duque de Richelieu o Luis XIV. Véase además: *La obra pictórica completa de Poussin*, p. 107.

⁸⁸⁶ ZUFFI, S.- 2003, *Episodios y personajes del Evangelio*. (Traducción: Juana Bignozzi). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona, p. 215.

⁸⁸⁷ Otras representaciones de la curación del ciego de nacimiento se encuentran, según RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 388:

Siglo IV: Sarcófago en capilla de carmelitas (curación mediante gesto de bendición). Clermont Ferrand. (s. l.).

Siglo V: Diptico en marfil. Palermo. Catedral.

Siglo VI: Miniatura del *Códex Púrpura*. Rossano; Mosaico. Rávena. San Apolinar il Nuovo; *Evangelario de saint Lupicin* (placa de encuadernación de marfil). París. Bibliothèque Nationale. Sala de Medallas; Pixide (marfil que proviene de la iglesia de Saint Étienne, Lyon). Ohio. Cleveland Museum of Art.

Siglo IX: Altar, San Ambrosio. Milán; Miniatura, *Homilias de Gregorio Nacianceno*. Ms. grec. París. Bibliothèque Nationale; Fresco de San Juan de Mustair. Suiza.

Siglo X: Fresco de Sant Angelo in Formis; Fresco de Saint Georges de Oberzell; Miniaturas del *Codex de Egbert*. Tréveris; Miniatura del *Leccionario de Enrique III*. Alemania. Biblioteca de Bremen.

Siglo XI: Mosaico de San Marcos. Venecia; Puerta de madera. Colonia. Santa María del Capitolio.

Siglo XII: Capitel (la piscina es una tinaja). Francia. Catedral de Autum; Fresco de la capilla de San Baudelio de Berlanga (Soria). Boston Museum.

Siglo XIII: Miniatura del *Evangelario de Maguncia*. Aschaffenburg.

Siglo XIV: DUCCIO di Buoninsegna. Panel que procede de la Maestá de Siena. Londres. National Gallery.

Siglo XVI: LEIDEN, Lucas de. Tríptico. San Petersburgo. The State Hermitage Museum; Fresco. Monte Athos. Dochiariou.

Siglo XVII: LEGROS, Pierre. Bajorrelieve perteneciente al trascoro. Chartres. Catedral.

EL CIEGO DE JERICÓ

Desde los textos bíblicos, Montoro señala, que no parece haber una unidad respecto al número de ciegos curados por Jesús, que en Mateo son dos, mientras que en Marcos y Lucas, es solamente uno⁸⁸⁸.



Fig. 20.- LEIDEN, Lucas de. *El ciego de Jericó*. San Petersburgo. Siglo XVI.



Fig. 21.- LEIDEN, Lucas de. *El ciego de Jericó*. (Detalle). (s. 1.). Siglo XVI.

San Lucas narra en la Biblia, la curación del siguiente modo:

« Cuando se aproximaba a Jericó, un ciego, sentado al borde del camino, que pedía limosna, al oír pasar la multitud, preguntó que era aquello y le dijeron: “ Es que pasa Jesús de Nazaret ”. Entonces gritó: “ ¡Jesús, hijo de David, ten compasión de mí! ”. Los que iban delante lo reprendían para que callase. Pero él gritaba más fuerte: “ ¡Hijo de David, ten compasión de mí! ”. Se detuvo Jesús y ordenó que se lo trajesen. Cuando aquel se hubo acercado, le preguntó: “ ¿Qué quieres que te haga? ”. Y él contestó: “ Que vea ”. Jesús le dijo: “ ¡Ve! Tu fe te ha salvado ”. Y al instante recobró la vista y se puso a seguirle glorificando a Dios. Todo el pueblo que lo vio daba gloria a Dios »⁸⁸⁹.

En esta ocasión, no se requiere que el ciego haga ninguna acción para ser curado o convertido, basta la esperanza de ser curado, o de la

⁸⁸⁸ Mt. (20, 29-34), Mc. (10, 46-52) y Lc. (18, 35); y MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 90. Respecto a la representación de los milagros en la religión cristiana, Höllander nos dice que: « Era costumbre de aquella época, representar los milagros del Señor en el momento de la acción como ya acontecidos. Mostrábase el acto final del milagro (...) la mayoría de las veces se le presenta como ya curado, con su cama a la espalda y yendo hacia su casa. Lo mismo cabe decir de la curación del hemorrágico y del ciego de nacimiento ». Pero lo cierto, es que, pese a que puedan ajustarse estas afirmaciones a otras enfermedades, en las imágenes de los ciegos recogidas en el presente trabajo, no hemos encontrado tales representaciones; lo que no quiere decir que no existan. El ciego es presentado como un personaje afligido, que suele permanecer con los ojos cerrados, y busca y llama, a veces desesperado, a aquel que lo pueda curar, como veremos más adelante en el ciego de Jericó. No aparece curado y contento, sino a la espera, arrodillado y suplicante. HÖLLANDER, E., *Op. cit.*, p. 170.

⁸⁸⁹ Marcos hablará de este ciego como Bartimeo, hijo de Timeo, Mc. (10, 46-52). Lc. (18, 35-43) no menciona a este ciego como una personalidad individual, como hiciera Marcos.

conversión, para salir de la condición de relegado, además de la de oprimido en la que se encuentra, como ya se ha comentado⁸⁹⁰.

Leiden retrata la curación de un ciego, que de modo inusual, aparece con un niño que le sirve de lazarillo, y el cual camina hacia Jesús, señalándose los ojos (*figs. 20 y 21*). La escena está situada, en medio de una multitud que observa.

Assereto representa, en una escena de mayor dramatismo, a Cristo con su índice sobre los ojos del ciego, y prácticamente arrojándolo hacia atrás por la sorpresa (*fig. 22*). Un lazarillo está junto al ciego y observa. Un grupo de personajes muestran diferentes rostros de asombro ante el milagro. El ciego, alza su rostro hacia una fuerte luz, que ilumina también los rostros del grupo de los personajes. La fe es alcanzada de un modo rápido, casi violento; el espacio que los enmarca permanece en tinieblas.



Fig. 22.- ASSERETO, Gioachino, *Cristo cura a un ciego*. Pittsburgh. Carnegie Museum of Art. Hacia 1640.

LA SINAGOGA

La Sinagoga se constituyó, en la iconografía cristiana, como una figura alegórica en contraposición a la figura de la Iglesia, siendo presentada con sus ojos velados por un paño o venda. Esta ceguera metafórica impuesta viene a significar que, se acogía a la ignorancia de la Ley Antigua, negándose a reconocer la figura de Cristo, así como a « ver la luz de la salvación » y llegando a ser, en consecuencia, una « ceguera culpable ante la revelación cristiana ». Pese a ello, y frente a la figura del judío al que simboliza - el cual se presenta deforme y « ejemplo de fealdad », demostrando así que pertenece a la clase baja -, la Sinagoga es representada con toda la nobleza que se le pueda conferir a la Iglesia, puesto que representa a la Ley Antigua que proviene del Antiguo Testamento, y del cual el Nuevo viene a ser el heredero. Esta pasada veneración viene a quedar reflejada en la equiparación de ambas representaciones, como figuras elevadas y nobles⁸⁹¹.

⁸⁹⁰ Representaciones del ciego de Jericó las encontramos en RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, pp. 388-389: Siglo VI: Mosaico. Rávena. San Apolinar il Nuovo; Miniatura del *Evangelario de Sinope*. Mus. grec. 1286. París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XII: Capitel. Francia. Autum.

Siglo XIX: LEROY, Paul. *Los ciegos de Jericó*. (s. l.).

⁸⁹¹ Soldevila dirá: « El judaísmo no admite en este punto comunión alguna con los cristianos [se refiere a la « nueva alianza de Dios para con su pueblo, simbolizada en Cristo »]; pero el cristianismo no se declara respecto a la Ley antigua en abierta hostilidad, antes bien, la considera como su base y fundamento. Mas siempre que se trata de la comunión con Cristo y de las esperanzas a alcanzar con

Por ello, la Sinagoga es representada con ciertos atributos que indican que, en ese momento, se la rechaza y que ha resultado vencida por la Ley Nueva. Pues, además de la venda sobre los ojos, y la cabeza inclinada, presenta una lanza rota, y suele ser mostrada con una corona caída, o ladeada, sobre la cabeza; atributos que vienen a simbolizar la Pasión de Cristo. Esta representación aparece, en clara contraposición con la figura de la Iglesia, de cabeza erguida y ojos abiertos, además de con la corona sobre la cabeza; siendo este el caso de las representaciones de las *figs. 23, 24, y 30*. En estas imágenes, el artista viene a representar a las dos figuras enfrentadas, donde, además de los atributos señalados, encontramos como novedad un león, al que la Sinagoga parece



Fig. 23.- *La Iglesia y la Sinagoga.* Manuscrito. Verdún. Bibliothèque de la Ville. Siglo XII.



Figs. 24 y 25.- *Sinagoga e Iglesia.* Manuscrito de Horas 44-18, f. 115v-116. Princeton. Art Museum. Hacia siglo XIV.

alimentar (en el manuscrito de Verdún, *fig. 23*); o un cáliz que pende hacia abajo, de la mano de esta figura⁸⁹².

Hubo un tiempo, en que la Sinagoga no se encontró enfrentada a la Iglesia, y donde la Ley del Antiguo Testamento venía a significar sencillamente, a un pueblo judío ignorante. Así lo recoge Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, diferenciando a estos judíos de los nuevos cristianos mediante la forma de su reunión, según la cual, tilda a los cristianos de inteligentes al ser los que se convocan, y a los judíos faltos de esta cualidad, por

su mediación la vida eterna, el cristianismo y el judaísmo militan en campos enteramente contrarios (...). SOLDEVILA Y TREPAT, R.- 1875, *El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga: cuadro en tabla del siglo XV atribuido á Van-Eyck (Museo del Prado)*. LIT. DE J. M. MATEU C.LLE DE RECOLETOS 4, Madrid, p. 6.

De hecho, no siempre la Sinagoga ha sido mostrada con los ojos vendados, pues en las representaciones artísticas, puede ser encontrada en escenas de la Crucifixión, con los símbolos del mal, y a la izquierda de la cruz, « parcialmente sumida en lo que se indica como tinieblas ». Esto puede verse a comienzos del siglo XII, en los evangelios de Uta. Véase BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 113-114; y cfr. BIEDERMANN, H., *Op. cit.*, p. 97; REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 402 y 447.

⁸⁹² El león, según Revilla, hace referencia: « (...) a la muerte del “ hombre viejo ” (el pecador), es decir, a la necesaria renovación del creyente (...) », aunque según Réau, también podría simbolizar a Satanás. Para Revilla el cáliz simboliza: « (...) la recepción y el contenido de las energías espirituales procedentes de lo alto (...) », aludiendo este cáliz volcado, a la figura de la Sinagoga. *Id.*, *Op. cit.*, pp. 88 y 262; y cfr. RÉAU, L., *Intr. gral.*, p. 133.

congregarse, de manera semejante a como pueda suceder en las reuniones de especies inferiores; pero no recogiendo, abiertamente, este conflicto⁸⁹³.

Panofsky señala que, la representación de estos ojos vendados, proviene de ciertos versos de la Biblia, en los cuales los artistas parecen reparar a mediados del siglo XII, pasando de colocar la figura de la Sinagoga, de entre las representaciones pertenecientes al mal, y asociada con las tinieblas, a cegarla mediante la venda⁸⁹⁴.

« Ha caído de nuestra cabeza la corona. ¡Ay de nosotros, que hemos pecado! / por eso desfallece nuestro corazón, y nuestros ojos se oscurecen (...) »⁸⁹⁵.

La simbología de la venda hizo su aparición ya a finales del siglo X, en la figura de la Noche, la cual junto a otras figuras como la Muerte, el Demonio o animales impuros, vienen a ser otras representaciones de las tinieblas con las cuales se relaciona a esta Sinagoga⁸⁹⁶.

No será hasta mediados del siglo XIII, cuando el conflicto entre ambas figuras, quede reflejado en esta ceguera de la Sinagoga. En dicho siglo, será descrita esta figura por Alberto Magno, diciendo que lo que cubre sus ojos, es una venda, objeto que hasta ese momento variaba en las representaciones; observación que recoge Barasch, diciendo, además, que hasta ese momento, no existía una descripción clara del objeto. Así, en la imagen del Manuscrito de Munich del siglo XI, no encontramos la venda (*fig. 26*), siéndonos mostrada, la Sinagoga, parcialmente en la oscuridad, al esconder su rostro tras los márgenes de una « D » inicial⁸⁹⁷.



Fig. 26.- La Sinagoga.
Manuscrito de Uta. Munich.
Staatsbibliothek. Principios
del Siglo XI.

⁸⁹³ « Iglesia es un vocablo griego que se traduce por “asamblea”, porque “llama” a su seno a todos los hombres (...) El término griego “sinagoga” significa “congregación”. El pueblo judío se apropió del nombre en exclusiva. Y así suele emplearse la palabra “sinagoga” como propiamente referida a ellos (...) existe una diferencia de matiz [entre ambas]: “congregarse” suelen hacerlo también los animales, a quienes aplicamos con toda razón el calificativo de “rebaños”; en cambio, para “convocar” se hace uso de la inteligencia, y ello pertenece a los hombres ». ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.*, VIII, 1.

Existieron también textos que narraban este conflicto, y a los cuales hacen referencia Duchet-Suchaux, Pastoureau y Barasch, diciéndonos que, uno de ellos, resultó ser una atribución falsa a San Agustín; siendo el otro un texto posterior conocido como *De altercatione Ecclesiae et Synagogae*. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 196; véanse también BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 113-114 y REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 115-116.

⁸⁹⁴ PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 155.

⁸⁹⁵ La. (5, 16-17).

⁸⁹⁶ La lechuza, por ejemplo, nos dirá Réau, viene a ser: « (...) el emblema de los judíos que, como los pájaros de la noche, prefieren las tinieblas del error a la luz del Evangelio. Como explica de manera ingenua Guillaume le Normand, este pájaro lucífugo (*avis lucifuga*) es la figura “de los malvados judíos que no quisieron creer en Jesucristo, el verdadero sol”». RÉAU, L., *Intr. gral.*, p. 153. Véanse PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 154; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 402.

⁸⁹⁷ Véase BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 121. Duchet-Suchaux, Pastoureau y Panofsky, nos describen algunas imágenes, donde ambas figuras no son adversarias, sino equiparables, en DUCHET-SUCHAUX, G.; y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 196; y PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 155, y las cuales encontramos en:

Siglo V: Mosaico. Roma. Iglesia de Santa Sabina; Manuscritos carolingios.

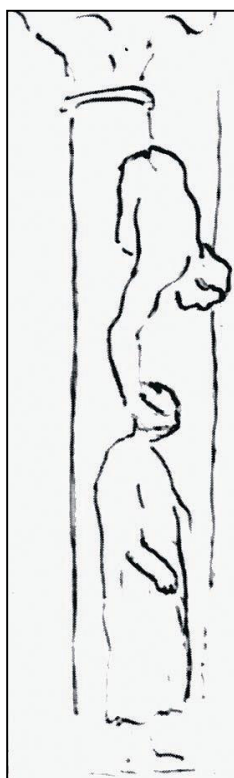


Fig. 27.- La Sinagoga y un judío cegado por el diablo. Dibujo de Barasch. Alemania. Catedral de Bamberg. Hacia 1240.

Un ejemplo de la asociación, que pueda tener la Sinagoga con el diablo, lo encontramos en el pórtico de la catedral de Bamberg, donde junto a los profetas del Antiguo Testamento - situados por debajo de los nuevos profetas - se nos muestra la figura de la Sinagoga. Ésta, se encuentra situada a su vez, al lado de un pequeño grupo (fig. 27) compuesto por un judío hacia el que un diablo - agazapado en la pared, y sobre la cabeza de éste - tiende ambas manos, clavando los dedos en sus ojos y dejándolo ciego; como ya lo está su compañera la Sinagoga, aunque con un tratamiento diferente. Mientras que la Sinagoga es una representación de mayor tamaño, su ceguera mediante la venda manifiesta con respeto su carácter sagrado; sin embargo, el pequeño judío es cegado de un modo violento, que muestra la bajeza con la cual se considera a este personaje⁸⁹⁸.



Fig. 28.- La Iglesia y la Sinagoga. Barasch, del libro de Dibujo de Petris de Funes. Códice 108, folio 43v. Amiens. Biblioteca Municipal. 1197.

Podemos pensar que, a partir de la descripción del objeto que ciega a esta figura, las representaciones de la Sinagoga cuyos ojos se cubren con una venda, tendieron a unificarse. Sin embargo, si antes de saber que era tal atributo, encontrábamos variantes, también seguirán éstas dándose posteriormente. Esto puede verse en la representación de la fig. 28, donde el dibujo de Barasch, a partir de una ilustración de Petris de Funes, viene a representar la ceguera de la Sinagoga, causada por « una gran serpiente oscura, que se enrosca en torno a sus ojos y los tapa ». Aunque dicha representación, probablemente ya difícil de interpretar en la imagen del natural, no resulta, a través de dicho dibujo, demasiado evidente. La representación de Poussin (fig. 33), aunque muy posterior, nos muestra una ceguera causada por un paño, que cubre a la Sinagoga

Siglo X: Relieve de marfil. Musée de Tournai.

Siglo XII: Vidriera del abad Sugerio (Cristo despoja a la Sinagoga de su venda). Saint-Denis. Basílica. Otras representaciones donde ya se encuentra la Sinagoga, como adversaria de la Iglesia, las encontramos en:

Siglo XIII: Vidriera de la Pasión (desconocemos por los datos del autor, si se encuentra ciega). Chartres. Catedral; Catedral Estrasburgo (aparece ciega y con la venda). Notre-Dame. Musée de l'Oeuvre.

Siglo XV: WITZ, Konrad. *Políptico del espejo de la Salvación*. Basilea. Museo.

A partir del Renacimiento, Duchet-Suchaux y Pastoureau señalan que empiezan a escasear estas representaciones. Panofsky recoge otra imagen de la Sinagoga, cegada por un paño o venda, en una miniatura del Antiphonarium de San Pedro (G. Swarzenski, *Bibliot.* 334, p. 112, lám. CI, fig. 341).

⁸⁹⁸ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 115.



Fig. 29.- Sinagoga.
Dibujo de escultura
gótica. BIEDERMANN,
H. *Dictionario de*
Símbolos. Estrasburgo.
Portada meridional de
la catedral. Siglo XIII.



Fig. 30.- LEIDEN, Lucas
de. *La Sinagoga*. Coburgo.
Kunstsammlungen der
Veste. Principios del siglo
XVI.



Fig. 31.- LEIDEN, Lucas de.
La Iglesia. Amsterdam.
Rijksmuseum. Principios del
siglo XVI.

toda la cabeza. En este aguafuerte, dicha imagen, situada a la izquierda de Dios, sostiene la figura pagana de un pequeño ídolo, sobre el libro de la Antigua Ley; simbolizando que los judíos adoran a otros dioses, ajenos al verdadero de la fe cristiana. Es de destacar, que las manos con las que sostiene el Antiguo Testamento, también están veladas⁸⁹⁹.

Siguiendo a Chevalier y a Gheerbrant, y al igual que viene a significar la venda:

« (...) el velo es sobre todo, según san Pablo, el de la ignorancia, el del literalismo y del oscurecimiento del corazón: “ Si nuestro evangelio está velado, lo está en aquellos que van camino de la perdición ” (2Cor 4, 3). “ Es cuando uno se ha convertido al Señor que cae el velo ” (2Cor 3, 16) »⁹⁰⁰.

Las imágenes de las Sinagogas de Bamberg (*fig. 32*), y de Estrasburgo (*fig. 29*), nos dan una idea del conocimiento e interpretación que realizaba el creyente cuando entraba en las iglesias; pues todos sabían leer en las esculturas la historia de la Sinagoga, propia de aquel tiempo. La imagen de la *fig. 32* es la representación, de gran tamaño, de una esbelta y ciega joven de tratamiento clásico, que sostiene lo que pudiera parecer una lanza rota; y cuya cabeza se muestra, levemente, inclinada hacia abajo, aunque su rictus no parece acusar esta derrota. La fina

⁸⁹⁹ Otras imágenes donde pueden verse estas variantes del velo en las representaciones de la Sinagoga, aunque anteriores a la descripción de este velo, las encontramos, según *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 124- 125, en:

Siglo XII, primeras décadas: Misal (la sinagoga tiene cubierto, parcialmente su rostro, dejando un ojo al descubierto). Tours. (s. l.); Pila bautismal, procedente de la iglesia de Selincourt (Cristo se encuentra retirando el velo a la Sinagoga, que vuelve a quedar con un ojo velado y otro visible). Amiens. Museo.

⁹⁰⁰ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 1053.

venda que deja entrever los ojos, y la lanza, son las únicas manifestaciones negativas de esta delicada figura. La representación de la *fig. 29*, presenta una inclinación de la cabeza, más acusada, siendo similar a la anteriormente descrita⁹⁰¹.



Fig. 32.- *Sinagoga.*
Alemania. Interior de
catedral de Bamberg. Siglo
XIII.



Fig. 33.- POUSSIN, Nicolas. *Frontispicio para la Biblia.*
Oeuvres complètes de Nicolas Poussin. Francia. Siglo
XVII.

Rubens representa el triunfo de la Iglesia (*fig 34*) mostrándonos esta personificación sobre una carroza, y llevando en sus manos una lámpara encendida, símbolo de su triunfo. La figura de la Sinagoga no es incorporada, apareciendo en su lugar otras alegorías como son la Ceguera y la Ignorancia, que son arrastradas en pos del carro de la Iglesia, conducido por ángeles y otras figuras asociadas al bien y a la divinidad. El Odio, junto a la Discordia y la Maldad, son otras personificaciones, que se ven atropelladas bajo las ruedas de esta carroza. La representación muy posterior a las ya comentadas, se enmarca dentro de la Contrarreforma. La Ceguera es el personaje con venda sobre los ojos, a la derecha de la

⁹⁰¹ BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 124-125.

composición, que simboliza a « los gentiles y circuncisos que subyugan la Iglesia de Cristo ». Camina con el conocido gesto de brazos extendidos, sobresaltándose cuando otra figura con lámpara, lo increpa por la espalda. A su izquierda, la figura con orejas de burro y rasgos socráticos, viene a simbolizar la Ignorancia y el mundo pagano⁹⁰².

Una réplica a esta obra de Rubens la encontramos en el tapiz de Ian Raes (*fig. 35*).

El cuadro de Van Eyck, de la *lám. 1*, reúne en diferentes niveles, la simbología ya comentada, que aparece representada en un Cristo entronizado, a cuyos pies se encuentra el Cordero Místico, flanqueado por San Juan Evangelista y María. En el nivel inferior de la composición, un papa, y otras figuras de alto rango eclesiástico, así como un rey y ciertas autoridades del orden civil, se

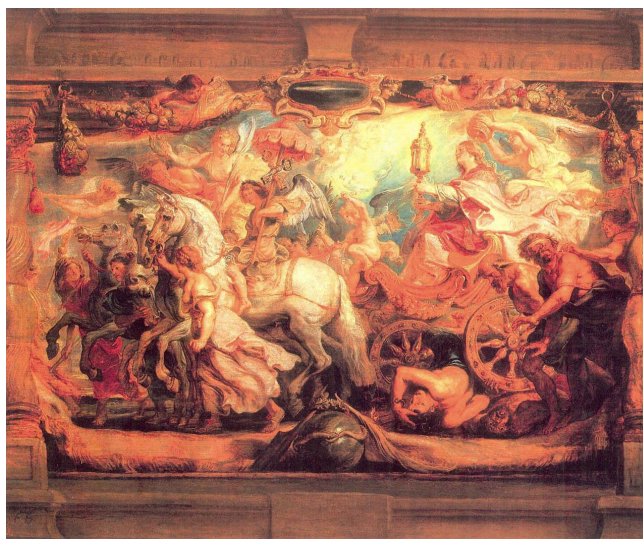


Fig. 34.- RUBENS, Pieter Paul. *El triunfo de la Iglesia*. Madrid. Museo del Prado. 1577-1640.

encuentran situados a la derecha del pozo; y a los cuales, Soldevila interpreta, como « la Iglesia doctrinando al Estado »⁹⁰³. A la izquierda de este grupo, tenemos a su contrapuesto, en el de la Sinagoga vencida; en el que se encuentran las altas autoridades, pertenecientes a la religión judía, así como otras figuras. Soldevila describe esta escena:

« En él [se refiere al grupo de la Sinagoga] divisamos a un Sumo Sacerdote o Pontífice israelita (...) vendados los ojos y en actitud de hombre quebrantado por una sobrenatural potencia, volver la cabeza para no percibir las palabras del Vicario de Cristo, seguir abrazado al roto estandarte judaico y poner vacilante la mano sobre el brazo de un doctor o escriba que (...) dejando arrastrar por el suelo el *sepher torá* ó libro de la ley medio desarrollado, acude

⁹⁰² Las otras figuras han sido vistas por los autores, según diferentes personajes: la figura bajo las ruedas representa al Odio, pero también ha sido identificada con el Diablo; la que se encuentra a su izquierda, la cual se lleva la mano a su cabeza, viene a interpretarse como la Discordia o la Furia. Un tercer personaje cuya visión no aparece clara, por encontrarse detrás de la antorcha y entre las ruedas, viene a ser descrito por Díaz Padrón como « una vieja con cabeza de serpiente », que representaría a la Maldad o la Envidia. En cuanto a los colores, Díaz Padrón nos dice que los azules carmines y blancos, simbolizan a las virtudes, mientras que los oscuros, a las pasiones o vicios. DÍAZ PADRÓN, M.- 1995, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. PRENSA IBÉRICA, vol. IV, Barcelona, p. 1012.

⁹⁰³ Revilla dirá que: « El Cordero evoca la perfecta pureza, la verdad sin tacha », siendo por ello, el símbolo de Cristo. Van Eyck también lo representará en su *Tríptico del Cordero Místico*, para no mostrar la dura imagen del Hijo de Dios crucificado; a este cordero suele asociársele, por otra parte, con la fuente que se nos muestra, mediante un pozo, en la presente obra. Siguiendo a Revilla, el pozo significa: « Un receptáculo de agua regeneradora, lugar donde puede saciarse el sediento. Evoca la noción evangélica de las “aguas vivas” Jn. (4, 9-14). Algunas veces, consiguientemente, el pozo simboliza el bautismo, así como la verdad ». REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 122 y 355.

respetuoso á sostenerle, mientras otro judío, como asustado del fracaso, echa mano á la santa enseña que quebrada por el asta, se le viene encima. Dos rabinos caen en tierra como heridos por el rayo al presenciar la catástrofe de la Sinagoga; un fariseo huye tapándose con ambas manos los oídos para no escuchar blasfemias; un tercer rabino desarrolla airado un volúmen, ante cuyo sagrado texto rasga sus vestiduras lleno de dolor un levita; mientras otros tres judíos permanecen como impasibles, por indiferencia ó por su inquebrantable fé, a despecho del escándalo que aterra á sus correligionarios »⁹⁰⁴.



Fig. 35.- RAES F., IAN. *El triunfo de la Iglesia*. Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales. Siglo XVII.

Podemos interpretar a la Sinagoga ciega, anteriormente analizada, que se encarna ahora, en la figura del Obispo, ciego mediante una venda. Esta falta de visión es interpretada, por Soldevila, como una « doble ceguera », puesto que, pese a tener ya los ojos cegados, sigue obstinada en proseguir con su antigua Ley; pudiendo ser calificada, esta privación de la vista, además, de voluntaria⁹⁰⁵.

⁹⁰⁴ SOLDEVILA Y TREPAT, R., *Op. cit.*, pp. 4-5.

⁹⁰⁵ *Íd.*, *Op. cit.*, p. 26. En cierta censura de un eclesiástico de la Compañía de Jesús, a un libro de Pinamonti de mediados del siglo XVII, *Synagoga desengañada*, cuyo autor pretende hacer ver a los judíos, la equivocación de su creencia, así como la verdad de la fe cristiana; puede verse esta metáfora de la ceguera, del siguiente modo, a través del reconocimiento a los autores, de las diferentes traducciones de dicho libro: « que deseosos del mayor bien de las almas, desean quitar de los ojos á los infelices, ciegos hebreos, el velo que les estorva, para que no vean la luz clara de Jesu-Christo, que siendo luz verdadera, que ilumina hasta lo más remoto del mundo, sin duda iluminara a esta Nación perdida, si quisieran abrir los ojos para mirar la luz. Aquí se les pone tan manifiesta la falsedad de su esperanza, como cierta la venida de el Salvador del mundo (...). A este fin se dirige el assumpto de este libro (...) y espera que tenga el mismo efecto en otros muchos, á quien Dios ha de comunicar el desengaño, quando en él vean su manifesto delirio (...) ». PINAMONTI, G. P.- 1733, *Synagoga desengañada*. (Traducida del toscano en portugues... por un Anonymo... y aora traducido del toscano y portugues, en nuestro Idioma Castellano por el Padre Claudio Adolfo Malboan, de la Compañía de Jesus). ANTONIO SANZ, Madrid, Intr.



1.- VAN EYCK, Jan (Atribución). *El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XV.

EL ERROR

La personificación del Error, según Ripa, es representada como un peregrino, que debe su falta de visión a los ojos vendados, y se vale de un bastón para guiar su camino; siendo relacionada esta figura con la ignorancia. Su ceguera es explicada del siguiente modo:

« Los ojos vendados significan que cuando se oscurece la luz del intelecto con el velo de los intereses mundanales, fácilmente se incurre en toda suerte de errores »⁹⁰⁶.

Revilla añadirá a esta imagen del Error de ojos vendados, que es representada sin distinción, tanto bajo la forma de hombre como de mujer, y en ocasiones, con riesgo de caer por un precipicio, o dotada de orejas de asno⁹⁰⁷.

Se entiende de esta personificación, según Ripa, que el hombre sigue en su vida un camino, que puede ser errado y salirse del recto camino de la virtud, cuando queda cegado por los « intereses mundanales »⁹⁰⁸.

IDOLATRÍA

La representación de la Idolatría implica la ceguera de no reconocer al verdadero Dios, adorando a imágenes que nada tienen que ver con la divinidad, y cayendo, en consecuencia, en el paganismo. La imagen de la Idolatría es asociada a un hombre que se deja seducir por el oro y las riquezas, erigiendo a partir de dicho material, la imagen de un animal al que adora; estando por ello ciego o ignorante de la equivocación que está cometiendo⁹⁰⁹.

También puede ser vista, en una defensa acérrima de la fe, como un hombre adorando a un simio, aunque parece que la forma más frecuente de ser representada es adorando a un becerro de oro, o al oro mismo⁹¹⁰.

⁹⁰⁶ Con la imagen del peregrino, Ripa hace alusión al camino que ha de recorrer el hombre a lo largo de su vida, al que ya se hiciera alusión desde el *Levítico*, donde se aconseja al hombre no desviarse de su senda; viaje al que también aluden los ropajes de Jesús, cuando se presenta ante sus discípulos a modo de peregrino. El bastón que lleva, simboliza los sentidos, pues viene a representar las acciones más terrenales y menos sensuales, de este hombre ciego, que no se vale del intelecto o razón, para guiarse en su camino. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, pp. 348-349.

⁹⁰⁷ Chevalier y Gheerbrant mencionan que, además de ser el símbolo de la Ignorancia, también está asociado a la oscuridad. Esta alusión a las orejas del asno o burro, simboliza: « (...) la búsqueda de las seducciones sensibles, más que la armonía del espíritu y la predominancia del alma »; mientras que en el Renacimiento viene a significar, rasgos como la pereza, testarudez o incompetencia. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 146; y cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 164.

⁹⁰⁸ RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 348.

⁹⁰⁹ En el relato bíblico, Revilla nos señala tres momentos que considera destacados, donde tiene lugar esta Idolatría. Uno de ellos es en el Éxodo, cuando Moisés demora en bajar de la montaña, y el pueblo, con la Ayuda de Aarón, junta sus joyas y las funde, para lograr un becerro de oro, al que adoran en lugar de Yahvé; Ex. (32, 1-6). El segundo momento tiene lugar, cuando en el libro de Ezequiel, a través de alegorías, se describe la relación que tuvo Jerusalén con su Dios, ante quien también cayó en la Idolatría, que en dicho libro es narrada a modo de adulterio o infidelidad a Dios, que simbólicamente sería considerado como el esposo que se acogió a cuidar, proteger y dar hijos a Israel, pueblo personificado aquí, como una mujer; Ez. (16, 15-58). En un tercer momento, es representada esta idolatría a través de los reinos de Israel y de Judá, que componían en su conjunto la nación de Dios, y a los que Ezequiel personifica, mediante dos hermanas, que una vez más vuelven a prostituirse, desechando a Dios, y cayendo en la idolatría; Ez. (23, 1-31). REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 224.

⁹¹⁰ *Id.*, *Op. cit.*, p. 224. Chevalier y Gheerbrant dicen que este becerro se convierte en un « ídolo de la riqueza », el cual, en la simbología: « Es el dios de los bienes materiales que sustituye al Dios del

Isidoro de Sevilla no menciona ceguera alguna de la Idolatría. Ripa ya la describe como a una personificación ciega, postrada ante la figura de un ídolo:

« Mujer ciega que aparece de hinojos en tierra, ofreciendo incienso a la estatua de un Toro de Bronce que delante tiene »⁹¹¹.

Ripa explica de esta ceguera simbólica, que no sería sino la del hombre, cometiendo una equivocación, que en ocasiones, en su precipitación, no ve, hecho por el cual es considerado ciego; siendo ésa la causa de adorar a falsas divinidades:

« (...) la ceguera de los pueblos ha concedido muchas veces locamente el honor que sólo a Dios se debía dedicar; de donde viene que a dicha acción se le dé el nombre de Idolatría, lo que quiere decir adoración de los Ídolos o falsas Deidades »⁹¹².

LA IGNORANCIA

La imagen de la Ignorancia ciega, ya fue representada desde los griegos, como un pequeño niño desnudo, montando a lomos de un asno, y cuyos ojos estaban cubiertos por una venda. Ripa habla de esta imagen, de la que dice que es un muchacho, el cual va desnudo, además, llevando una caña, símbolo de fragilidad; mencionando, que la venda indica « la ceguera de su intelecto », en lo que podemos ver una semejanza con el asno, por carecer el animal « de la luz de la razón ». Con el paso del tiempo, esta representación pasa a ser mujer, con orejas de asno, que se desplaza tanteando con dificultad por un terreno escabroso, con gran riesgo de quedar lastimada. Pérez-Rioja, señala que, en tiempos modernos, Cochin la representó como una mujer disforme, con orejas de asno y corona de adormideras, cegada mediante la venda⁹¹³.

Así es como la describe Ripa:

« Mujer de rostro carnoso, muy disforme y ciega, que ha de tener en la cabeza una corona de Adormideras y ha de ir caminando descalza como si hubiera perdido su camino, avanzando por medio de un campo lleno de zarzas y de espinas. Irá vestida

espíritu [...] simboliza la tentación que resurge una y otra vez de divinizar los deseos materiales, sea la riqueza, sea el placer sensual, o el poder ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 185; y cfr. PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 208.

⁹¹¹ La expresión *de hinojos*, nos indica que está arrodillada, en señal de humildad y sumisión, sobre la tierra, mientras que el incienso, que se eleva al cielo, supone el contacto de la persona, con la divinidad, a la que hace llegar sus oraciones. El Toro de metal simboliza la creación del hombre, que se vale de riquezas extraídas de la naturaleza, para la construcción de los ídolos. Para Isidoro de Sevilla la « *Idolatría* se traduce por “servidumbre” o “culto a los ídolos” (...) *Idolo* es una estatua que representa una figura humana y que ha sido consagrada ». RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 502; y véase ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA., *Op. cit.*, VIII, 11, 11 y 13.

⁹¹² RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 502.

⁹¹³ Ripa recoge que, ya los egipcios, para simbolizar la ignorancia, representaban a un hombre con cabeza de asno, que miraba hacia abajo, alejando así la mirada del sol, asociado a las virtudes. Estas indicaciones para la figura griega de la Ignorancia, Ripa dice que las toma de Tomasso Garzoni. La adormidera dirá Ripa que simboliza: « (...) el miserable sueño que atenaza la mente de los ignorantes ». *Íd.*, *Op. cit.*, vol. I, pp. 503-504; y véase PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 209; y REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 209 y 225; véase también, una representación de la Ignorancia con orejas de asno, y bajo la forma de un hombre anciano que acompaña a la encarnación de la Ceguera, en la *fig. 34* de la p. 408, en *El triunfo de la Iglesia*, de Rubens.

suntuosamente, adornada con oro y piedras preciosas, viéndose a su lado un Vespertilio o Murciélago, que aparece volando »⁹¹⁴.

Respecto a su ceguera, dice que carece de ojos:

« (...) se pone sin ojos, por consistir la ignorancia en cierto estupor o ceguera de la mente, con base en el cual se hace el hombre una opinión de sí mismo, creyendo ser en todo lo que no es. También se pinta así, por las muchas dificultades que el ignorante ha de encontrar en la vida al haberse desviado del recto sendero de la virtud, como resultado y consecuencia de la defectuosa comprensión de su intelecto »⁹¹⁵.

Ripa explica que esta Ignorancia, no implica un simple desconocimiento de las cosas, sino que, en la persona ignorante, que constituye un vicio, que le hace despreciar el conocimiento; es por ello que camina por senderos tortuosos, al haber despreciado libremente el camino recto de la virtud. En consecuencia, se representa con apariencia horrible, pues la Sabiduría es hermosa, mientras que la Ignorancia, no puede ser sino todo lo contrario. El lujoso vestido con el que se la pinta, oculta su lado contrario, que refleja la podredumbre del alma.

Otra variante de esta mujer ciega, siendo similar a la anterior, la representa vestida con una túnica, en la que se han bordado escamas de peces, de los que Ripa dice, son « verdadero símbolo de la Ignorancia ». La ceguera aquí no se ve como definitiva, volviendo a aparecer el atributo del velo en sentido metafórico; el cual puede quedar eclipsado, cuando el hombre decida reemprender el camino hacia la sabiduría:

« (...) así como las escamas se desprenden con facilidad del cuerpo de los peces, así también con el estudio de las letras, puede levantar el hombre el velo de su Ignorancia »⁹¹⁶.

LA CEGUERA DE LA MENTE

La Ceguera de la Mente queda personificada mediante la descripción de Ripa, en una mujer vestida de verde y cabeza inclinada, que se encuentra en un prado rodeada de flores y acompañada por un topo:

« Se llama ceguera a la privación de la luz en nuestros ojos, y por similitud o analogía, se habla también de ofuscación o ceguera del intelecto (...) »⁹¹⁷.

La ceguera física de los ojos se encuentra simbolizada por el topo, animal que se considera como ciego, aludiendo la inclinación de cabeza de la mujer, a la ceguera del entendimiento; pues observa los bienes perecederos que son las flores. Estas « delicias mundanas », dice Ripa,

⁹¹⁴ El murciélago simboliza la oscuridad y la ignorancia, contrarias a la luz, que se asemeja a la sabiduría. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 503.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

⁹¹⁶ Para esta variante de la Ignorancia ciega, toma como modelo la imagen de un libro de Pierio Valeriano. Entre las variantes en que Ripa describe esta representación, aunque no ciega, pero sí relacionada con la Idolatría, encontramos la *Ignorancia en un Rico Letrado*, representación que proviene de Alciato, quien la tomó a su vez de la Antigüedad; y en la cual un hombre, a lomos de un cordero dorado - que nos recuerda a la Idolatría -, se encuentra en medio de un vado, avanzando ambos en medio de las aguas. *Ibidem*.

⁹¹⁷ *Id.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 184.

son las que entretienen al hombre, que no obtiene provecho alguno; quien en semejante ceguera se acoge a ilusorias esperanzas, consumiendo el tiempo de la vida⁹¹⁸.

9.3. CEGUERA COMO ARBITRARIEDAD

La ceguera como arbitrariedad alude a lo casual y fortuito que puede acontecer a las personas, tanto para su desdicha como desgracia, cambiándoles la vida de modo brusco e inesperado. La característica común a las figuras de la Fortuna, Cupido, la Muerte, etc. es que estas personificaciones ciegas no distinguen entre clases altas y bajas, a las que reparten sus « dones » de modo arbitrario y falto de equidad.

LA FORTUNA

La Fortuna viene a ser otra imagen alegórica, cuyos ojos están cubiertos con una venda, siendo probablemente, una de las representaciones más famosas, aunque su ceguera no sea el atributo principal y sí la rueda, por la que es conocida. La Fortuna llegó a ser una figura cotidiana en la antigüedad griega, alcanzando a ser considerada una diosa, conocida bajo el nombre de Tique, distribuidora de la fecundidad y la riqueza. Entre sus numerosos atributos, destaca principalmente - como ya se ha comentado - la rueda, ante la que puede aparecer con los ojos vendados o cerrados, indicando que, resulta ser ciega, en cuanto a la distribución de sus bienes⁹¹⁹.

Por Barasch sabemos que, esta imagen aparece al final de la época medieval, siendo entendida la Fortuna, junto a la Lujuria, ambas ciegas, como circunstancias a las que el hombre, irremisiblemente, se encontraba expuesto; encontrándose en ellas, además, un carácter malvado, pues ambos personajes:

« (...) poseen una grandeza intrínseca que los eleva por encima de los mortales corrientes »⁹²⁰.

Isidoro de Sevilla recoge que:

⁹¹⁸ *Ibidem*; aunque también, el topo simboliza la ceguera o torpeza del entendimiento, siendo la palabra *topo*, el calificativo que se emplea para una persona « que tropieza muchas veces y que tiene muy cortos alcances ». PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 339; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 1000.

⁹¹⁹ BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 126 y 173; y véase AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 96 y 233; esta personificación, conocida como Tique para los griegos, será llamada Fortuna por los romanos. De esta figura conocemos que Homero relacionó, en uno de sus poemas, a la Fortuna con Ceres, nombre romano de Deméter, diosa de la agricultura. También la Fortuna ha sido asociada a la diosa Isis, que según Chevalier y Gheerbrant: « (...) tanto en el Oriente medio como en Grecia y Roma y en toda la cuenca mediterránea, Isis fue adorada como diosa suprema y universal ». Por ello, según Zárate: « Será conocida como *Isitique* imagen del poder en la época imperial, de un poder sometido a la casualidad y a la providencia y por lo mismo al que todo el mundo está sometido ». Zárate también recoge que La Fortuna ya aparece ciega hacia el siglo III, en una obra anónima, *La Tabla de Cebes* (que ha sido, no obstante, atribuida a un discípulo de Sócrates, Cebes), siendo también mostrada así en el siglo XVI, por Cartari, así como por Alciato, en su *Emblema XVIII* (aparece junto a Mercurio, nombre griego de Hermes, divinidad mensajera de los dioses). Véase CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 595; y véase también GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 334 y 336.

⁹²⁰ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 126.

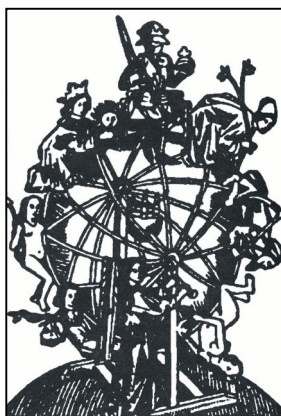


Fig. 36.- La rueda de la Fortuna, un ángel hace girar la esfera celeste. Leipzig. 1490.

« El nombre de la *fortuna* dicen que deriva de lo “*fortuito*”, como si fuera una diosa que con sus acciones variadas y fortuitas se burlara de las cosas humanas. Por eso aseguran que es ciega, porque acá y allá llega a unos y a otros sin tener en cuenta alguna sus méritos, y lo mismo alcanza a los buenos que a los malos. Suelen diferenciar el “*hado*” de la “*fortuna*”, en el sentido de que la fortuna llega sobre la gente de manera fortuita; en cambio, el hado - según dicen - está fijado y es inamovible para cada uno de nosotros »⁹²¹.

Ripa nos describe a esta Fortuna ciega como:

« Mujer de ojos vendados que aparece junto a un árbol, golpeando sus ramas con una vara de mucha longitud, viéndose cómo de ellas están cayendo numerosos instrumentos pertenecientes a diversas profesiones, como son los cetros, los libros, coronas, joyas y otros muchos [...] se pinta ciega, de acuerdo con la generalidad de los Autores gentiles, para mostrar con ello que no favorece preferentemente a un hombre sobre otro, sino que a todos los ama o bien los odia con entera indiferencia; de modo que, según los casos, tan pronto exalta a los mayores honores a cualquier criminal que antes sería digno del suplicio, como hace caer a los hombres de mérito en las más terribles miserias y calamidades »⁹²².

Ripa nos describe, además, otros atributos de la Fortuna, tales como el globo celeste o la cornucopia⁹²³.



Fig. 37.- Rueda de la Fortuna. LYDGATE, John. *Troy Book and Story of Thebes*. 1455-1462.

⁹²¹ ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.*, VIII, 94.

⁹²² La representación de la Fortuna junto al árbol, explica Ripa, simboliza que aunque algunos se consideren tocados por la Fortuna, si no mantienen su camino « por la ruta conveniente », puede ser que no obtengan aquello que de bueno, esperaban de sus actos. La Fortuna, según ya hemos comentado, al ser ciega no mira a quien distribuye sus bienes, sin embargo, su parcialidad resulta en ocasiones evidente. Ripa, equipara a esta Fortuna, con la personificación de la Suerte, también ciega mediante la venda; diciendo entonces, que ambas se inclinan hacia los hombres de menos méritos. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, pp. 44 y 270.

⁹²³ Según Ripa el globo celeste simboliza, con su constante inestabilidad, que la Fortuna actúa de modo semejante, mudando continuamente, « pues a unos alza y a otros abate », pudiendo también significar: « (...) que la Fortuna siempre queda vencida y superada por las celestes disposiciones (...) ». La cornucopia, también conocida como cuerno de la abundancia, simboliza la caducidad de los bienes, así « como gira el globo terrestre ». Chevalier y Gheerbrant nos dicen de este atributo que: « (...) simboliza la profusión gratuita de los dones divinos ». Ripa describirá, otras posibles representaciones de esta figura de la Fortuna: en su *Fortuna Favorable* aparece con una rueda, sobre la cual, apoya su brazo; la *Fortuna Infeliz*, que viaja en una embarcación sin timón; la *Fortuna Favorable a los Amores*, en la que se introduce a Cupido - personaje que veremos seguidamente, como ciego -; la *Fortuna Pacífica o Clemente*, que vuelve a aparecer con un timón y la cornucopia; la *Fortuna Aurea*, mujer recostada con un timón a sus pies; o a una mujer que descansa su mano izquierda sobre un timón, mientras que su mano derecha lleva la cornucopia, además de una rama de laurel, símbolo según Revilla « de cualquier gloria humana », y que viene a significar, dice Ripa: « (...) que la Fortuna hace triunfar a quien se le antoja ». *Íd.*, *Op. cit.*, vol. I, pp. 44, 441-443; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 347 y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 259.



Fig. 38.- MAESTRO DE BOECIO. *La rueda de la Fortuna*. BOECIO, M. T. Severinus Boetius. *De consolazione philosophiae*. Londres. Wallace Collection. Hacia 1460-1470.

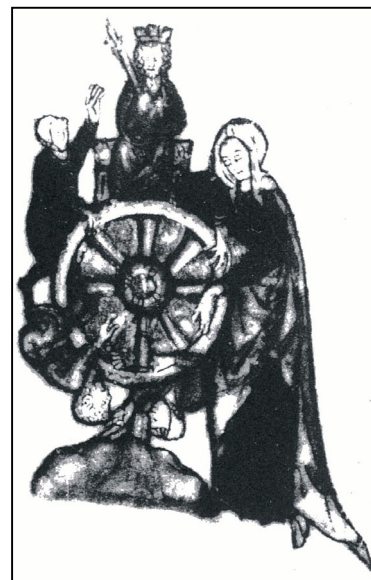


Fig. 39.- *Rueda de la Fortuna*. Ms. 14682. Bruselas. Biblioteca Real. Último cuarto del siglo XIII.

La circunstancia de la venda, así como el de la característica rueda, vienen a ser atributos propios de la Edad Media, encontrándose esta figura asociada, y compartiendo el atributo de la venda, con personajes ya comentados como la Sinagoga, la Muerte, o Cupido⁹²⁴.

López Torrijos dice, respecto a esta ceguera de la Fortuna, que de entre sus atributos:

« También era frecuente representarla con los ojos vendados para explicar lo casual de sus acciones. Abundancia y casualidad serán los dos aspectos relacionados con la Fortuna »⁹²⁵.

Réau nos explica, que el motivo de la rueda, que acompaña a la Fortuna, proviene de Boecio, quien en su obra *Consolación de la filosofía*, equipara a la Fortuna con una rueda, según la cual y sucesivamente, los hombres van teniendo la posibilidad de ascender o descender, en las diferentes suertes o desdichas que conlleva la vida. El arraigo de este tema, proviene de su carácter igualatorio, pues todos los personajes tienen posibilidad de ascender o descender, estando indistintamente expuestos a una posibilidad de mejora. Con frecuencia se representa a un rey en la cúspide (figs. 36, 37, 38 y 39), lo que simboliza la consiguiente posibilidad de cambio, también en la buena suerte de los poderosos; pudiendo luego ascender a la misma otro personaje, que bien pudiera ser un campesino que le siga en la rueda; ya que ésta alude, a « la inestabilidad de cualquier situación feliz ». También puede existir un único personaje sobre la rueda, que suele ser un rey, cuyas riquezas siempre vuelven a ser recuperadas. La Fortuna es ambivalente, debido a sus rasgos opuestos y por ello, arbitraria, otorgando indistintamente, la buena o la mala suerte. Pero la

⁹²⁴ Ver PANOFKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 154 y 156; Zárate recoge que, además de los atributos ya comentados (como la rueda, la venda, el globo terrestre, la cornucopia, la esfera o el timón), existen otros como una cuerda y una corona, una vela, una mujer con dos caras, una jarra de cristal etc., los cuales vienen a simbolizar, semejante significado; y de los que consideramos, la ceguera mediante la venda es uno más, independientemente de que se la razone como *ciega*, en su forma de actuar. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 335.

⁹²⁵ Véase LÓPEZ TORRIJOS, R.- 1998, *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. CELESTE, Madrid, p. 70.

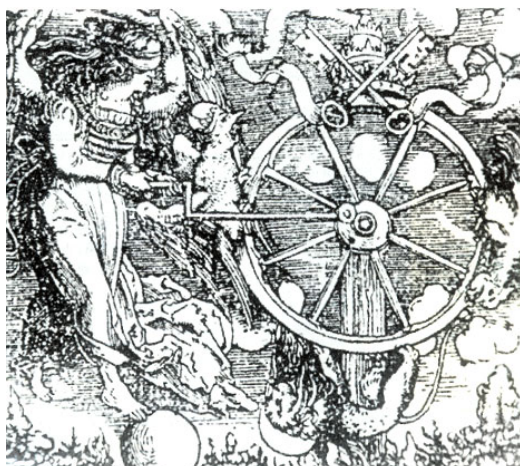


Fig. 40.- WEIDITZ, Hans. *La Fortuna*. Ilustración de un texto de Ulrich von Hutten. Alemania. Bibliothek Warburg, II. 1519.



Fig. 41.- *La Fortuna*. Ilustración de la obra de Petrarca. París. (s. I). 1532.

Fortuna, también es ambigua, siendo los rasgos que la caracterizan el de « dominante », por un lado, puesto que nadie puede librarse de su soberanía; y « demoníaca », por otro, ya que es un ser milagroso, dotado de un poder en ocasiones sombrío, lo cual llevaba a establecer cierta relación entre « pecado y culpa »⁹²⁶.

« Es precisamente esta combinación o fusión de poder sobrenatural y carácter pecaminoso, lo que se expresa en la venda. En ambos casos, la ceguera como tal contiene, aunque sea sólo de una manera oculta, una sugerencia de culpabilidad (...) e incluso es un signo oculto de naturaleza demoníaca »⁹²⁷.

El emplazamiento de las representaciones de la Fortuna - entre las que debía de encontrarse, pese a ser un motivo menos frecuente la imagen de los ojos vendados - era, en ocasiones, situado en los rosetones de las fachadas de las catedrales, o en las naves crucero⁹²⁸.

⁹²⁶ Circunstancia que también recogerá Barasch, quien encuentra decisiva, esta influencia de Boecio, tras considerarla como « diosa ciega », tiempo después que San Agustín también la hubiese calificado como *ciega*, en su ataque a esta diosa pagana. Sez nec dirá, que la Iglesia en su condena a la alegoría, terminará centrando su atención sobre ella, fomentando estas imágenes, que pasan a convivir entre las religiosas. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 171-172; y cfr. SEZNEC, J.- 1983, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. (Versión: Juan Aranzadi). TAURUS, Madrid, p. 223; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, pp. 661-662; cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 899; y véase REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 187.

⁹²⁷ BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 174 y 181.

⁹²⁸ Donde se aprovechaba la forma circular del rosetón, para emplazar la rueda, al ser el crucero interpretado como un símbolo de los « vaivenes de la vida humana ». Este motivo pagano fue así adaptado entre las imágenes cristianas, pudiéndose encontrar entre ellas, a la Virgen con el Niño Jesús, enmarcados por esta rueda, en la que también aparecen los signos del zodiaco, simbolizando: « (...) que todo pasa, menos el reino de Dios que permanece inmutable ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 662.

En la ilustración de la *fig. 40*, se representa a una mujer de cabellos largos, alada, de ojos vendados, y sobre el globo terrestre, anteriormente comentado. Se nos muestra dando vueltas a la manivela de una rueda, en la cual, en el lugar en que estaban situados los personajes, aparecen ahora atributos religiosos. Imagen parecida de la Fortuna ciega, la encontramos en la ilustración de la *fig. 41*, algo posterior a la anterior imagen, y donde la mujer vuelve a ser representada de un modo parecido, exceptuando los atributos de las alas y la esfera, que ya no aparecen. Es mostrada también, dando vueltas a la manivela de una rueda, en cuyo vértice aparece un personaje

con cara de asno, al que le ha tocado en esta ocasión el turno en la suerte.

Bellini pinta a la Fortuna (*fig. 42*), como un monstruo alado y ciego, que tiene cola de pavo y patas de león; que se encuentra sosteniendo dos jarras con sus manos y, suspendida, sobre dos esferas celestes⁹²⁹.

La Sabiduría también puede aparecer representada junto a la Fortuna ciega (*fig. 43*), ambas majestuosamente vestidas, y enfrentadas en clara contraposición. La Sabiduría está sentada sobre un pedestal cuadrado, que simboliza la firmeza y estabilidad, mientras, que la Fortuna parece estar sentada sobre una esfera. Los ojos de la Fortuna llevan una venda oscura, y en su mano izquierda, sostiene la rueda que la caracteriza, indicando la temporalidad; en

cambio, la Sabiduría, en su mano diestra, lleva un espejo, símbolo de la objetividad y veracidad, aunque también de la sabiduría y del conocimiento⁹³⁰.



Fig. 43.- BOVILLUS, Carolus. *La verdadera y la falsa Sabiduría. Liber de intellectu*. París. 1510.



Fig. 42.- BELLINI, Giovanni. *Alegoría de la Fortuna alada*. Venecia. Galleria dell' Accademia. 1490.

⁹²⁹ Según Zárte se la representa alada, pues se mueve rápidamente; siendo así como la propusieron los poetas latinos: Vincenzo Cartari, y Horacio en sus *Odas*. Battistini dice, respecto a dichos atributos: « Que la Mala Suerte está representada como un demonio alado con cola de pavo y patas de león ». Por Chevalier y Gheerbrant, sabemos que el símbolo de las dos jarras, se remonta a Homero; quien, en su *Iliada*, narra cómo Zeus ponía en la puerta de su palacio estas tinajas, conteniendo una los bienes y otra los males. En ocasiones sacaba una u otra, repartiendo felicidad o infortunio sobre los hombres. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 335; BATTISTINI, M., *Op. cit.*, p. 312; y véase también CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 606.

⁹³⁰ Así también la menciona Ripa, en su descripción de la Sabiduría divina, en contraposición a la profana, representada en la diosa griega, Atenea; de quien también se consideraba, dirán Aghión, Barbillon, y Lissarrague, que encarnaba la sabiduría.

Una aclaración respecto al título, de dicha ilustración (*fig. 43*), reza: « El necio dice: « A ti, felicidad, te haremos diosa, a ti te alzaremos al cielo ». El sabio dice: « Confiad en la virtud, la felicidad es más

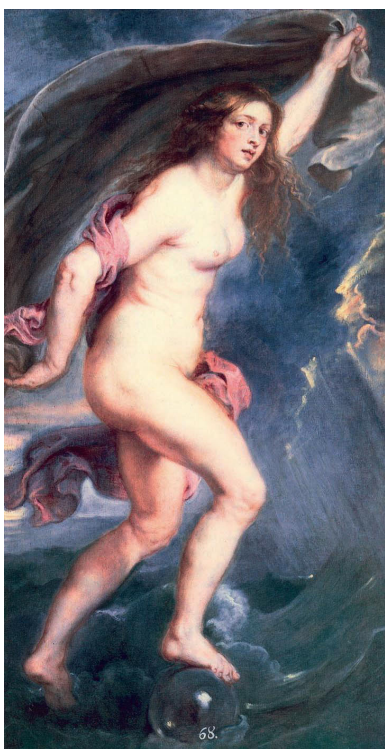


Fig. 44.- RUBENS, Pieter Paul.
La Fortuna. Museo del Prado.
Madrid. 1636-1638.



Fig. 45.- VAENIUS o VAN VEEN, Otto. *La ciega Fortuna cubriendo los ojos de Cupido.* *Les Emblèmes de l'Amour Humain.* Bruselas. 1667.

En el grabado de Vaenius (*fig. 45*) la Fortuna aparece vendando a Cupido, a quien sube a su característico globo terrestre, demostrando, con esta ceguera de ambos, que « el afecto cambia con la suerte »⁹³¹.

fugaz que las olas »; que indica, al ser las dos, Fortuna y Sabiduría, motivo de dicha; que en la Fortuna, ésta es pasajera. Revilla dice de ambas, que se representan cercanas, puesto que: « (...) la Sabiduría contiene los ímpetus de un mancebo que visiblemente está a punto de correr en pos de la Fortuna », circunstancia que nosotros entendemos, partiendo de que se consideran dos tipos de Sabiduría, como dice Paracelso: una que sería la buena, estable y duradera; y otra, la temporal o falsa Sabiduría, que presta atención a lo que de pasajero hay en el cuerpo, y de ahí su relación con la Fortuna, también pasajera y cambiante, como esta falsa Sabiduría. Véanse RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 282; AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 237; REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 167 y 385; PARACELSO.- 2001, *Textos esenciales*. (Traducción: Carlos Fortea). SIRUELA. ÁRBOL DEL PARAÍSO, N° 24, Madrid, pp. 198-199; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 475.

⁹³¹ Según PANOFKY, E., *Estudios sobre...*, p. 167; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 663; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 336; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 181; y WALTHER, I. F. y WOLF, N., *Op. cit.*, pp. 262-263 y 348-349, algunas de las representaciones de la Fortuna, con los ojos vendados, las encontramos en:

Siglo XV: MARMION, Simon. *Combate de Fortuna y Virtud*. Miniatura. Florencia. Biblioteca Nazionale; BELLINI, Gentile. *Alegoría de la Fortuna*. Venecia. Gallerie dell' Accademia; MAESTRO DE BOECIO. *La Fortuna*. En *De consolatione philosophiae*, de BOECIO, M. T. Severinus Boetius. (Imagen semejante a la ya citada en la *fig. 38*, el escritor Boecio aparece sentado en una habitación junto a las personificaciones de la Filosofía y la Prudentia, ésta última de dos caras y en el marco de una puerta en cuyo exterior, y sobre un fondo de paisaje, aparece la rueda de la Fortuna con cuatro personajes sentados según su categoría). Ms. francés 809. París. Bibliothèque Nationale; MAESTRO DE LA EPÍSTOLA y MAESTRO DE EGERTON. Christine de Pisan. *L'Épître d'Othéa à Hector (Epístola de Othea a Héctor)*. Ms. francés 606. París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XVI: PENCZ, Georg. Grabado (aparece con ojos vendados y atada mediante una correa, por la Fatalidad*. (s. l.).

* La Fatalidad está representada, según Revilla, por un hombre joven cuyos decretos inevitables aparecen grabados en una placa de bronce. Se le pinta empujando a un niño por un precipicio, y teniendo a sus espaldas, un amplio y agradable prado del que puede disfrutar.

Siglo XVII: Tapices flamencos. Patrimonio Nacional.



2.- BURNE-JONES, Edward. *La rueda de la Fortuna*. París. Musée d'Orsay. 1883.

En la *lám. 2*, vemos cómo la ceguera se representa mediante el sencillo recurso de los ojos cerrados, de una Fortuna junto a una enorme rueda, donde destaca la desnudez de los personajes portadores de coronas - también ciegos -, respecto a un vestido que parece cubrirla excesivamente; también su pelo aparece cubierto por un tocado⁹³².

LA MUERTE

La figura de la Muerte aparece con los ojos vendados en las fachadas de las catedrales góticas, entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII, ilustrando los ciclos apocalípticos. La representación de la Muerte, en sus primeras épocas, no era considerada de un modo negativo, puesto que era entendida como un acontecimiento natural, que el hombre asociaba a los ciclos de la naturaleza, en su constante renovación. Por ello, cuando comienzan sus representaciones mediante la alegoría, aparece personificada y asociada en este continuo renacer - además de con los ciclos vitales -, a la idea del cristianismo; y por ello, a la inmortalidad que supone, según la religión cristiana, un comienzo a la vida eterna. Durante cierto tiempo, por tanto, esta Muerte no tiene connotaciones negativas ni aterradoras, en sus representaciones. Para los griegos fue *Thanatos*, asociada con la figura de la Noche. Durante el gótico, sería representada « en forma humana, como una momia o como un esqueleto animados », mediante las llamadas « Danzas macabras », siéndole añadido « el rasgo de la ceguera » posteriormente, en dichos ciclos apocalípticos, de las fachadas de las catedrales góticas. Su sentido negativo no viene a ser representado hasta su asociación con el Tiempo, ya en el Renacimiento, y a finales del siglo XV⁹³³.



Fig. 46.- *La Muerte ciega*. París. Notre-Dame, fachada occidental. Hacia 1220.

⁹³² Respecto a las coronas de los personajes y según Revilla, por asociarse con el simbolismo del círculo, entran en relación con la esfera celeste, y por ello con el orden divino y el poder. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 187. Por otro lado, ya hemos comentado, que la ceguera no viene a ser su atributo principal. Rubens, por ejemplo, la retrata (*fig. 44*), como una hermosa mujer desnuda, cubierta con un paño - que sustituye en este caso, al timón -, y con el cual, situado a modo de vela, navega; sosteniéndose sobre una bola de cristal, símbolo de su fragilidad. LÓPEZ TORRIJOS, R., *Op. cit.*, p. 70.

⁹³³ La asociación de la Muerte con la Noche puede ser debida, a que para Hesiodo, la Muerte o *Thanatos* (pues así era conocida por los griegos, la personificación de la muerte), era vista como hija de la Noche y hermana del Sueño, teniendo « como su madre y su hermano el poder de regenerar », dirán Chevalier y Gheerbrant. Según Pérez-Rioja: « (...) en el arte cristiano primitivo no se representa todavía a la muerte, a la cual, se considera como un sueño ». PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 259 y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 731.

Para Revilla estas danzas son: « Representaciones en que la muerte, generalmente en forma de esqueleto animado, baila con tipos característicos de los diferentes estados o categorías humanas: papa, obispo, rey, guerrero, labrador (...). Se trata de una admonición plástica sobre el carácter igualatorio de la muerte, que trata a todos por igual, sin reparar en dignidades ». Aunque también existen variantes de estas representaciones, como podemos ver en la *fig. 48*, donde la Muerte es

En estas representaciones, Panofsky menciona que la Muerte comienza a ser representada bajo la forma de:

« (...) una horrenda mujer con los ojos vendados (*la Mort*) aparece en el acto de arrancar las entrañas a su víctima. Pero el motivo de la venda se mantuvo con frecuencia incluso cuando la muerte llegó a ser representada como un simple esqueleto »⁹³⁴.

Esta Muerte ciega podemos observarla en la *fig. 46*, donde parece montada sobre una especie de animal, dejando a sus espaldas al personaje que cuelga del costado de éste; y cuyas entrañas aparecen a la vista, por cierta abertura, que habría practicado la Muerte en ese cuerpo⁹³⁵.

« Tan profunda era la relación entre la Muerte y los ojos vendados en la imaginación bajomedieval que incluso cuando la *Mors* vino a ser representada en forma de esqueleto siguió portando la venda »⁹³⁶.



Fig. 47.- *La danse aux Aveugles*. Ginebra. Bibliothèque Universitaire. Siglo XV.

Una representación ya posterior, y perteneciente al Renacimiento, será la *La danse aux Aveugles* (*fig. 47*), en la cual la Muerte, junto con la Fortuna y Cupido, aparecen cegadas por una venda, mostrando que son las principales fuerzas a que se enfrentan los seres humanos; y que al encontrarse ciegas, no saben a quienes reparten su buena o mala suerte, en su elección azarosa de las personas:

« Acertaban o erraban sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal »⁹³⁷.

representada de un modo desenfadado, donde los esqueletos salen bailando de sus tumbas, para unirse a una danza común. REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 135 y 304.

Según Cirlot, el Tiempo no aparecerá como alegoría hasta el Renacimiento, que le representará: « (...) generalmente como un anciano alado y desnudo », el cual puede mostrar atributos tales como: una guadaña o una hoz, un reloj de arena, una serpiente o dragón mordiéndose la cola - debido a la idea de que la serpiente, es capaz de regenerarse y por ello considerada inmortal -, un fondo de ruinas, etc. A finales del siglo XV, la Muerte empieza a aparecer, rodeada de atributos como: el reloj, la guadaña, etc., representando la caducidad, pues según dirá Cirlot, viene a significar: « En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado en una duración ». Según CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, pp. 304, 319, 397 y 419. Véanse también PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 154; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 304.

⁹³⁴ PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 155.

⁹³⁵ Los intestinos están asociados, al ser entrañas, con todo lo visceral y lo infernal o ctónico, siendo por su forma laberíntica, relacionados con la muerte. CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 262.

⁹³⁶ BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 128.

⁹³⁷ Dicha obra parece inspirada, en un poema del poeta francés Pierre Michault, *Danse aux Aveugles*, « (...) en el cual Amor, Fortuna y Muerte se describen como los tres grandes poderes ciegos que hacen bailar a la humanidad al son de sus caprichos, pero irrevocables decretos ». PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 156.

Cupido y la Fortuna llevarán los atributos que les caracterizan además de la venda, como son en el primero, el arco y las flechas, y en la segunda, la rueda. La Muerte es un esqueleto, que monta en un buey, símbolo de las fuerzas cósmicas, yendo precedida por la Enfermedad, quien lleva en una de sus manos una gigantesca flecha, mientras que en la otra sostiene las riendas del animal. El conjunto viene acompañado de unos músicos, en esta llamada danza, que puede interpretarse como una manifestación, que entronca, junto a las figuras alegóricas mencionadas, en « (...) el ritmo regular de resurrección recurrente, en su ronda acompasada de muerte y renacimiento »; como vienen a ser los ciclos de la vida, inherentes a estas figuras⁹³⁸.



Fig. 48.- *La danza de la Muerte.*
SCHEDEL, Hartmann. *Liber
chronicarum.* Nuremberg. 1493.



Fig. 49.- CORDUS, Euricius. *Velatorio. Para
la nueva, nunca vista hasta hoy y
horriblemente enfermedad llamada sudor
inglés.* Estrasburgo. 1529.

Barasch afirma que será la venda, el atributo de diferenciación entre los personajes ciegos de clase alta y los de clase baja, siendo considerados, éstos últimos, como los ciegos reales o figuras de la calle, que analizaremos por separado, de las figuras alegóricas ciegas⁹³⁹.

Otra variante de la ceguera de la Muerte, nos la presenta Ripa, a principios del siglo XVII, quien recoge la representación de esta figura como una mujer de ojos cerrados, donde más que interpretarse que al no ver, pudiera ser ciega en su imparcialidad de elección, se relaciona a esta falta de visión con la muerte, como si fuera una prolongación del sueño, de la que ya hemos visto se considera como hermana. Ripa la describe, de la siguiente manera:

« Mujer pálida y vestida de negro, que aparece con los ojos cerrados. Así la pintan numerosos Poetas, pues éstos, con la privación de la luz, simbolizan el morir »⁹⁴⁰.

Ya en el siglo XIV, en el camposanto de Pisa, Traini pintó una representación (*fig. 50*), de cómo es vista la muerte en el sentido cristiano

⁹³⁸ CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, pp. 113 y 135; y cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 304.

⁹³⁹ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 129.

⁹⁴⁰ RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 98.

de liberación. Los personajes de todas las categorías yacen con los ojos cerrados, mientras los diablos o los ángeles extraen algunas almas, que salen de las bocas de los muertos en forma de niños. La Muerte, como alivio de las enfermedades y sufrimientos, no difiere mucho del sueño, siendo representados los personajes, ya faltos de visión, como si estuviesen apaciblemente dormidos⁹⁴¹.



Fig. 50.- TRAINI, Francesco. *El Triunfo de la Muerte*. Pisa. Museo delle Sinopie. Hacia 1335.

LA SUERTE

La Suerte es otra personificación ciega, de la cual aconseja Ripa que debe pintarse casi una niña, así como llevando algunas joyas y riquezas en el regazo; su amplio vestido debe de aparecer abultado del lado en que sopla el viento⁹⁴². Dice Ripa que, se equipara a la Suerte con la Fortuna, ya que:

« (...) tanto una como otra pueden pintarse ciegas, puesto que no se siguen del mérito correspondiente a cada hombre. Antes al contrario, y casi naturalmente, atienden ambas a encumbrar y a favorecer a las gentes de menor mérito y valía, por cuya razón la pintamos en su edad fresca y juvenil, que suele ser la madre de unos méritos primerizos y escasos »⁹⁴³.

Reparamos de este modo en que, la Suerte, al igual que acontece con personajes como la Fortuna, la Riqueza o la Prodigalidad, están ciegos (o vendados), porque no diferencian a unos hombres de otros, cuando a ellos se dirigen; aunque, observamos por Ripa, cierta tendencia al injusto reparto.

⁹⁴¹ Un grupo de tullidos a la izquierda del grupo yacente, aclaman a la Muerte para que les libere de sus torturas; entre ellos, tenemos a un personaje con ojos vendados.

⁹⁴² Las joyas simbolizan los bienes imprevisibles que acontecen a los hombres, aunque también, dice Ripa, no siempre se llama suerte a la venida de estos bienes, sino también a los acontecimientos fatídicos, que azarosa e igualmente, sobrevienen al hombre. Las vestiduras infladas por el viento simbolizan: « (...) que la Suerte suele ayudarse de las palabras e influencia de los hombres de más peso y consideración, o si no inflamarse con el aura de las opiniones populares ». Ver *Íd.*, *Op. cit.*, vol. II, p. 334.

⁹⁴³ *Ibidem*.

LA PRODIGALIDAD

La Prodigalidad es representada, según Ripa, como una mujer de ojos vendados, quien distribuye alegremente los bienes que van surgiendo de un cuerno de la abundancia, que sostiene entre las manos (fig. 51). Explicará Ripa, esta venda, ya que actúa:

« (...) dispensando sus bienes locamente a quien no los merece, y absteniéndose de dar, por el contrario, a los que son más dignos »⁹⁴⁴.

Esta figura, al igual que la Fortuna y la Suerte tiende, ciegamente, a favorecer a los hombres de menos mérito⁹⁴⁵.



Fig. 51.- Prodigalidad. RIPA, C. *Iconologia*. Siena. 1613.

CUPIDO

Quizá Cupido sea, junto a la Fortuna, una de las imágenes más conocidas, que hayan sido privadas de visión mediante una venda. En un principio, no existió como Cupido, ni fue considerado como ciego. Su nombre fue Eros, siendo conocido en la Antigüedad grecorromana, como Dios del Amor. Fueron los poetas griegos como Sófocles, Anacreonte, Eurípides, o la poetisa Safo, etc., los que determinaron que Eros, fuese adquiriendo la forma de niño, cuya representación en el arte suele ser con frecuencia la de un joven o niño alado, al que no habría que confundir con los amorcillos; siendo éste un dios, que se entretiene disparando sus flechas a los corazones, a los que también puede inflamar con una antorcha. Todo ello sucede, a través de una aparente falta de malicia, pero bajo la que se encuentra una poderosa divinidad, diestra en ocasionar « crueles heridas »⁹⁴⁶.

⁹⁴⁴ *Íd.*, *Op. cit.*, vol. II, p. 227. El cuerno de la abundancia, también conocido como cornucopia, considerado como símbolo de la fecundidad, dirá Revilla, que era un cuerno de toro capaz de producir bienes de forma inagotable; y el cual simboliza, siguiendo a Chevalier y a Gheerbrant, la prodigalidad según la cual los dioses pueden repartir sus bienes. Encontramos una prefiguración de esta prodigalidad en una diosa romana alegórica, conocida como la Abundancia, a quien representaban como una joven, también con dicho cuerno, del que surgían frutos; aunque no siempre apareciera con esta característica, pudiendo ser también representada como símbolo del comercio y la agricultura, siendo sus atributos, el caduceo y el arado; o bien una copa y un olivo. Véanse REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 130; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 650; y PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 38.

⁹⁴⁵ Véanse pp. 414 y ss. y 424.

⁹⁴⁶ PANOFISKY, E., *Estudios sobre...*, p. 141; Grimal dice, en una de las versiones de Eros, que fue: « (...) considerado como un Dios nacido a la par que la Tierra y salido directamente del Caos primitivo (...) o bien nace del huevo original engendrado por la Noche, cuyas dos mitades al separarse, forman la Tierra y su cobertura, el Cielo ». Grimal recoge de Platón en su *Banquete*, que Eros viene a ser un intermediario entre el hombre y la divinidad. También se le considera hijo del Recurso, Poros; o de la Pobreza, Penia, según explican Chevalier y Gheerbrant: « (...) porque está a la vez siempre insatisfecho, en búsqueda de su objetivo y lleno de artimañas para alcanzar sus fines ». Pero de entre las varias descendencias, que se le atribuyen, la más aceptada, dice Grimal, es la de ser hijo de Hermes (Mercurio, mensajero de los dioses) y Afrodita (diosa del Amor). Al igual que se distinguen varias Afroditas, también lo harán diferentes tipos de Amores, así Aghion, Barbillon, y Lissarrague, dirán que: « A veces se distingue un Amor Sagrado, hijo de una Afrodita Urania (Venus celeste), que

Isidoro de Sevilla, lo describe como un personaje antojadizo, de carácter pecaminoso, y no exento de maldad, pero no recoge su ceguera:

« Se dice que *Cupido* se llama así porque es el amor. Es el demonio de la fornicación, y se lo pinta dotado de alas porque no hay nada más veleidoso que un amante, ni tampoco más mudable. Se lo pinta portando una flecha y una antorcha: una flecha, porque el amor hiere el corazón; una antorcha, porque lo inflama »⁹⁴⁷.



Fig. 52.- *Cupido ciego.*
REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología.*
Entre siglos XV-XVI.

Respecto a su ceguera, Cupido no es ciego en el arte clásico, siendo la venda un atributo que aparece en la Edad Media, como viene a ser el caso de las anteriores figuras comentadas de la Muerte, la Sinagoga, etc. El poeta Boccaccio nombra esta ceguera de Cupido, mediante la venda, pero no lo considera específicamente como ciego, sino asociado a cierto arrebatamiento; como recoge Panofsky, citando a Nannucci:

« (...) es ciego porque no le importa hacia donde se vuelve, ya que el amor desciende igualmente sobre el pobre que sobre el rico, el bello como el feo. Lo llaman también ciego porque ciega a la gente, porque nada es más ciego que un hombre influido por el amor hacia una persona o cosa (...) los pintores cubren sus ojos con una venda para subrayar que la gente enamorada no sabe a donde va, puesto que están sin juicio ni elección y guiados por la pura pasión »⁹⁴⁸.



No es, hasta los seguidores de Alexander Neckham, escritor medievalista, cuando Cupido es considerado como ciego, además de portador de la venda⁹⁴⁹.

Fig. 53.- GIOTTO (Atribución a discípulos de). *Cupido ciego. Alegoría de la Castidad (Detalle).* Asís. Iglesia de San Francisco de Asís. Hacia 1320-1325.

conduce a la contemplación divina, y un Amor Profano, hijo de Afrodita Pandemia (Venus terrenal), abocado a una sexualidad más inmediata ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 171 b-172 a. Según Aghion, Barbillon y Lissarrague, los amorcillos vienen a ser representados, especialmente a partir del siglo XV, tomando como modelo las representaciones griegas y romanas de Cupido. Véase AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, pp. 18-19; y cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 91.

⁹⁴⁷ ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Op. cit.*, VIII, 11, 80.

⁹⁴⁸ PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 151-152; véase también GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 131 y 249.

⁹⁴⁹ Panofsky dice, que fueron los seguidores de este escritor medieval, Neckham, quienes sumaron a sus atributos, el de la ceguera; aunque no se nos aclara si es mediante una venda, hecho que suponemos, al mencionar que ya se le considera plenamente ciego - no sólo en cuanto al juicio -, en su elección de aquellos, a quienes este supuesto invidente, arrebatado o *ciego*. Revilla dirá al respecto, que esta idea formada en torno a la figura de Cupido: « (...) es admonitoria y contiene una condenación del amor sensual ». PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 149; cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 131.

En un principio, las imágenes de Cupido, ciego mediante la venda, venían a concebirlo y representarlo como a un ser demoníaco; cuyo ejemplo podemos ver en la capilla de San Francisco de Asís, en la *Alegoría de la Castidad* (fig. 53), donde Cupido se nos muestra como un adolescente alado, totalmente desnudo y de ojos cubiertos por una venda⁹⁵⁰. Del carjac con las flechas penden una hilera de corazones capturados. En su cabeza lleva una corona de rosas, y sus pies son garras del animal mítico, conocido como grifo; lo que demuestra el mencionado carácter malvado o demoníaco⁹⁵¹. Cupido es expulsado junto con Ardor, su compañero, por la Muerte (*Mors*) y la Penitencia (*Penitentia*), en clara alusión, según nos dice Panofsky, con la *Expulsión del Paraíso*. Esta ceguera viene a ser explicada, desde la concepción religiosa, con las palabras que recoge Panofsky de Petrus Berchorius, moralista medieval, quien dice que la ceguera:

« (...) comporta algo negativo y nada positivo, y por ciego entendemos generalmente al pecador »⁹⁵².

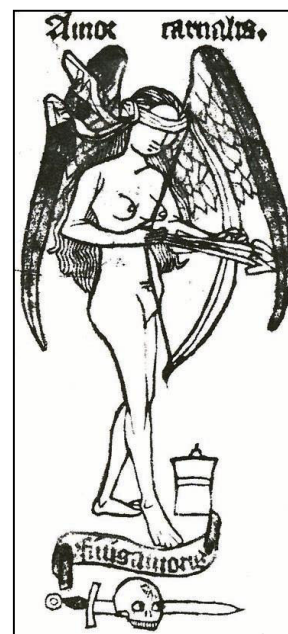


Fig. 54.- Amor Carnalis. (Detalle). (s. l.). Hacia 1475.

Sin embargo, Barasch, siguiendo a Panofsky, dirá que Cupido, ciego mediante una venda, y liberado del carácter demoníaco, no aparece hasta el Renacimiento. La Fortuna, figura mitológica comentada anteriormente, y Cupido, vienen a reunir estas características demoníacas, junto a su origen noble y elevado; en cierto vínculo, en el que se encuentran asociadas ambas figuras, mediante la venda: el pecado y la culpa⁹⁵³.

En el arte alemán, Cupido, sin embargo, es representado como una mujer desnuda, y a la cual podemos observar con o sin venda, en las representaciones de las figs. 54 y 56. En la primera imagen, Cupido no lleva venda, y ciega al personaje necio que se deja enamorar, clavándole su flecha en el ojo; pero no puede realizar la misma acción con el sabio, que no se deja embaucar. En la segunda imagen, Cupido ciego se dispone a disparar; existen

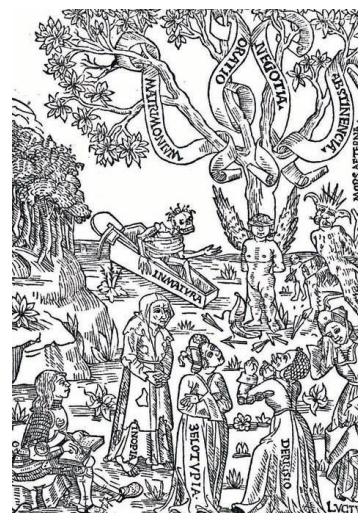


Fig. 55.- FULGOSUS, G. B. Cupido desarmado. Frontispicio de Anteros. Milán. 1496.

⁹⁵⁰ Véase PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 158; y cfr. BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 178.

⁹⁵¹ Según Pérez-Rioja, estas rosas en Cupido son un « emblema de los placeres »; respecto al mítico animal conocido como grifo, Panofsky menciona que ya Boccaccio había descrito a Cupido con garras de grifo; ser monstruoso del cual dice Revilla, es mitad águila y mitad león. Desde el cristianismo, simboliza a un: « (...) ser diabólico, expresión de la fuerza destructora ». PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 129; PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 163; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 203.

⁹⁵² Este autor explica así la asociación de la ceguera con el mal, en PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 153 y 159.

⁹⁵³ Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, pp. 178 y 181.

asociaciones con la crueldad y la muerte, reflejadas en la espada y la calavera, que tiene a sus pies⁹⁵⁴.

Durante el Renacimiento, parece que existieron indistintamente Cupidos ciegos y videntes, hecho que se ve reflejado, tanto en la literatura como en las artes; existiendo incluso, cierta discusión respecto a su ceguera. Alciato menciona la ceguera de Cupido y la cuestiona⁹⁵⁵:

« Qué cosa fuese Amor muchos poetas/ Por muy diversos nombres lo cantaron./ Más dándole fuego, alas y saetas, Niño desnudo y ciego le pintaron./ [...] Y si ciego es, ¿de qué sirve la venda?./ Pues que menos ni más vista por ella./ Pierde ni tiene, ¿qué ay que ella pretenda? »⁹⁵⁶.

En esta época renacentista, la figura de Cupido ciego, había sido interpretada por un lado, como indicio de un amor bajo, sensual y por ello considerado profano; y por otro, como un amor más elevado, cristiano o platónico. Es entonces, cuando el que fuera compañero de Eros en la Antigüedad, Anteros, de pasar a ser el *Amor Recíproco*, se convierte en el *Amor Contrario*; debido una mala interpretación de los textos clásicos, por parte de los estudiosos humanistas, que lo convierten en el *Amor Profano*⁹⁵⁷. Así, Anteros pasa a



Fig. 56.- VON ZERCLAERE, Thomasin. *El Amor disparando contra el Sabio y el Necio*. *Der Wälsche Gast*. Zürich. Colección privada. Hacia 1380.



Fig. 57.- *Cupido ciego, Venus y las Tres Gracias*. París. Bibliothèque Nationale. Siglo XIV.

⁹⁵⁴ Consecuencia del léxico alemán, cuyas palabras para designar a Cupido *liebe* y *minne* son femeninas. Ver PANOFISKY, E., *Estudios sobre...*, p. 157; cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 87 y 167.

⁹⁵⁵ Refiere Panofsky que, los humanistas comentando los textos clásicos, se referían tanto a un Cupido como a otro, sin respetar demasiado los textos; hecho que se reflejó también, en las representaciones artísticas, pudiendo llegar a ser copiados textos por iluminadores, respetando las características de otras imágenes, pero cegando a Cupido, mediante una venda, a su antojo (véanse las figs. 59 y 60 de *Cupido atacando a los Dioses paganos*). Así lo recoge Panofsky: « El iluminador que en 1554 hizo una copia de la *Cynegetica* de Oppiano, arqueológicamente fiel en muchos otros aspectos, dotó automáticamente de una venda a todos los Cupidos que estaba copiando del original bizantino ». Esto también ocurre, dice Panofsky, con las ediciones posteriores de Alciati, cuyos Cupidos ciegos son despojados con el paso del tiempo de su venda, tergiversando así los textos. Véase PANOFISKY, E., *Estudios sobre...*, p. 165.

⁹⁵⁶ *Id.*, *Op. cit.*, p. 167; y ALCIATO, A., *Op. cit.*, pp. 161 y 163.

⁹⁵⁷ Anteros es hijo de Afrodita Urania y Hermes. Eros no crecía por encontrarse solo, por lo que Afrodita le dio a Anteros, creciendo Cupido cuando estaba con él, y disminuyendo si éste se alejaba;

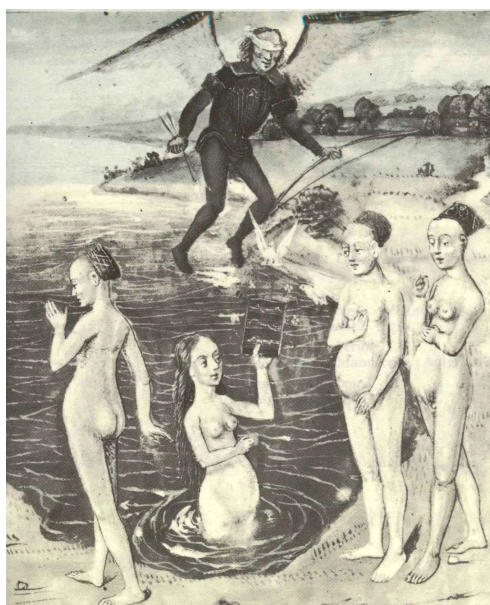


Fig. 58.- *Cupido ciego, Venus y las Tres Gracias.* Copenhague. Biblioteca Real. Hacia 1480.



Figs. 59 y 60.- *Cupido atacando a los Dioses Paganos.* París. Bibliothèque Nationale. Siglo XV (fig. superior) y siglo XVI (fig. inferior).

ser representado en las imágenes artísticas, como un rival de Cupido, que lo amarra tras haberlo derrotado. En la representación de la *fig. 65* de Sebastiano Ricci, *Castigo de Amor*, se nos muestra a Anteros arrancando las alas a Cupido (*Amor*), simbolizando que, el *Amor Sagrado* o divino, al enfrentarse con el *Amor Profano* o sensual, busca la represión del *Amor Terrenal*, contrario a la contemplación divina simbolizada por Anteros. Éste último, representa al amor platónico, existiendo pues, un enfrentamiento entre el amor sensual y la virtud. Venus, madre de ambos, aparece en la parte inferior de la representación, siendo consolada por unas acompañantes del castigo que Anteros inflige a Cupido, desde el aire⁹⁵⁸.

En Francia y Flandes, la influencia de poemas como *Roman de la Rose*, marcarán el tratamiento de un Cupido adulto, cegado mediante una venda, y vestido con elegantes ropajes; que puede ser representado en un trono y con corona (*fig. 57*), o vestido a modo de la época y volando (*fig. 58*). Así, lo vemos ciego mediante la venda, y cercano a un estanque, en la primera ilustración, o al margen de un lago, en la segunda. En ambas

lo que simbolizaba que, el « el amor - para desarrollarse - necesita ser correspondido ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 171 b; y cfr. PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 61.

Otros autores como Panofsky y Revilla, coinciden en afirmar la peculiaridad de este personaje conocido como Anteros, el cual se convierte, según Revilla: « (...) en antagonista del amor humano: es decir, la figura moralizante de la continencia o la pureza, en lucha contra la sensualidad ». PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 169-170; cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 36.

⁹⁵⁸ Amarrado y despojado de sus armas, aparece también Cupido en la *fig. 55*, donde el humanista Fulgosus, con intenciones moralizantes - las ya comentadas cristianas o platónicas - publica el tratado *Anteros*. La descripción de Panofsky, nos dice que: « (...) el frontispicio de este libro muestra a Cupido, vendado, atado a un árbol, cuyas ramas simbolizan los antidotos contra la pasión sensual, o sea, Matrimonio, Oración, Ocupación y Abstinencia; sus armas rotas están esparcidas por el suelo y sus malos efectos están personificados por la Burla, Pobreza, etc., mientras el Demonio (*Mors Aeterna*) aparece huyendo con un alma enferma de amor (...) ». PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 170.



Fig. 61.- FRANCESCA, Piero della.
Cupido ciego. Arezzo. San Francesco.
Siglo XV.



Fig. 62.- BEHAM, Hans Sebald.
Cupido ciego. (s. 1.). Siglo XVI.

se baña quien posiblemente sea Afrodita y madre de Cupido, la cual se encuentra custodiada por las Tres Gracias, diosas menores - que suelen ser sus compañeras - y en dichas imágenes, aguardan en la orilla⁹⁵⁹.

Tiziano representa un tema más amable de Cupido (*fig. 63*), donde Venus está vendando a su hijo Amor, que es representado como un niño pequeño; mientras, Anteros se oculta tras su madre, y dos acompañantes sostienen el carjac, con las flechas y el arco de Cupido⁹⁶⁰.

⁹⁵⁹ Ver *Id.*, *Op. cit.*, p. 158; según REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 65 y 201, este baño puede interpretarse como una referencia a la sensualidad, en un ambiente donde todas las divinidades guardan cierta relación con el amor.

⁹⁶⁰ Según Chevalier y Gheerbrant, las flechas simbolizan las miradas, cuando éstas resultan ser infalibles, ya que atraviesan los corazones de los amantes, siendo el arco un símbolo de tensión, que en el caso de Cupido puede significar, la relación que guardan los deseos con lo inconsciente; aunque Battistini interpreta al arco, como regulador de estos deseos, pues el entrenamiento que requiere aprender su manejo, viene a simbolizar la moderación de esos deseos inconscientes. Con el paso del tiempo, dice Panofsky que las representaciones de Cupido como un dios malvado, irán derivando hacia un tratamiento más amable, como podemos ver en la representación de la *fig. 62*, en la que un pequeño niño ciego se agarra al cuerpo de su madre Venus, representada con alas. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 134 y 503; BATTISTINI, M., *Op. cit.*, p. 343; y PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, p. 171.

Otras imágenes de Cupido ciego, según los autores GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, pp. 249-250; PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 180 y ss.; IMPELLUSO, L., *Op. cit.*, p. 47, se encuentran en: Siglo XIV: BARBERINO, Francesco. *Amor divino*. Manuscrito. Roma. Biblioteca Vaticana; *Alegoría del Amor* (posiblemente ciego, pues existen lagunas, va de pie sobre un caballo y con garras de grifo). Avio. Castillo de Sabionnara sul Avio.

Siglo XV: FRANCESCA, Piero della. Frescos. Arezzo. (s. 1.); Siglo XV: APOLLONIO DI GIOVANNI (Taller de). *Triunfo del Amor*. (Se encuentra sobre un lujoso carro y dispara flechas contra un grupo de mujeres y hombres ricamente ataviados con trajes medievales). Turin. Galleria Sabauda.

Siglo XVI: CRANACH, Lucas *El Viejo*. *Cupido* (se le representa quitándose la venda). (s. 1.); *Triunfo del Amor*. Tapicería flamenca. Viena. Gobelinsammlung; ALCIATO, Andrea. Dos xilografías: *Eros y Anteros* y *La muerte robando las armas de Cupido* (está dormido y con los ojos vendados). Ambas en



Fig. 63.- TIZIANO VECELLIO. *Venus venda los ojos a Amor*. Roma. Galleria Borghese. Hacia 1565.



Fig. 64.- MANFREDI, Bartolomeo. *Castigo de Amor*. Chicago. The Art Institute. 1605-1610.



Fig. 65.- RICCI, Sebastiano. *Castigo de Amor*. (Detalle). Florencia. Palazzo Marucelli-Fenzi. 1706-1707.

Emblemas. Wechel. Basilea. (s. 1.); BOCCHIUS, Achilles. *Symbol. Quaest. Libri IV*. Bolonia; PENCZ, Georg. *Carro de Cupido*. (s. 1.); *La muerte robando las armas de Cupido*. Grabado a partir de un cuadro de BRIL, Mattheus; MODENA, Nicoletto da. *Cupido* (maniatado y con venda). (s. 1.). Siglo XVII: CARRACCI, Agostino. *Venus castigando a Cupido ciego*. (s. 1.); « Saint Amour » y « Amour Mondain » pescando corazones. Grabado del libro « Un Père Capucin », *Les emblemes d'Amour divin et humain ensemble*. Paris.

Manfredi representa a Cupido con los ojos vendados, y siendo castigado (*fig. 64*), aunque esta vez por Marte, quien lo acusa de haber sido el causante de su amor por Venus. Ésta intenta impedir que Marte castigue a su hijo, que yace en el suelo, siendo azotado⁹⁶¹.

LA JUSTICIA

La representación de la Justicia como ciega, ya en la mitología romana, era una divinidad conocida como Astrea, que representaba esta virtud, la cual resulta difícil imaginarse como ciega; puesto que suele considerarse que la Justicia es imparcial, no inclinando su balanza a ninguno de sus lados, ni actuando irreflexivamente. Pero existe una justicia ciega:

« (...) la Justicia con los ojos vendados, que al sopesar la culpa no se deja influir »⁹⁶².

Ripa, entre sus descripciones de cómo ha de representarse dicha imagen, distingue un tipo de Justicia que hacen los jueces, representada como una mujer de vestiduras blancas, con los ojos vendados; que lleva en la mano derecha un manojo de varas, a las que también se encuentra atada una hoz, y sostiene en la mano derecha un fuego. Además de con estos atributos, puede ser representada junto a un avestruz, o llevando una espada y una balanza. La venda en los ojos simboliza:

« (...) que no ha de ver ni mirar cosa alguna mediante la cual los sentidos, enemigos de la razón, ejerzan como Jueces »⁹⁶³.

⁹⁶¹ Marte, dios de la guerra, es un personaje violento, que sólo abandona sus armas cuando se enamora, como le sucede con Venus. En cierta ocasión, fue sorprendido por el esposo de Venus, Vulcano, quien les atrapó con una red y mostró a los amantes a los demás dioses, para su burla y escarnio.

AGHION, I.; BARBILLÓN, C. y LISSARRAGUE, F., *Op. cit.*, p. 227.

⁹⁶² BIEDERMANN, H., *Op. cit.*, p. 59. Entre sus representaciones en la Antigüedad, no hemos encontrado que se la describiera con el atributo de la venda, que por otro lado, en las representaciones posteriores, tampoco parece ser algo propio que la caracterice. Grimal dice que esta divinidad romana, Astrea, era Hija de Zeus y de Temis, diosa de la Ley, y hermana del Pudor. Su acción sobre la Tierra era otorgar a los hombres la justicia y la virtud, pero cuando la maldad se adueñó del mundo, regresó al cielo, convirtiéndose en la constelación de Virgo. GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 57 b y 500 b. Ver PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 221.

Ripa recoge de Platón sobre dicha figura que: « (...) la Justicia lo ve todo, siendo calificada por los Antiguos Sacerdotes como verdadera vidente de la totalidad de las cosas ». RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 8.

⁹⁶³ Las vestiduras blancas señalan, que el Juez ha de ser un hombre limpio, que viene a significar que es honrado, y libre de intereses propios. Tanto el manojo de varas, como la hoz, indican la prontitud del castigo, cuando éste sea necesario; el cual no se hará precipitadamente, puesto que las varas y la hoz se encuentran atadas, y se requiere un tiempo para que sean extraídas, el cual simboliza la reflexión que habrá de llevarse a cabo, antes de aplicar un justo castigo. *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 9-10.

El fuego, además de simbolizar la purificación e iluminación, que requiere esta pureza para guiarse en sus acciones simboliza, siguiendo a Chevalier y a Gheerbrant (quienes recogen de Diel) que, entre los aspectos positivos del fuego: « La llama que sube hacia el cielo representa el impulso hacia la espiritualización. El intelecto en su forma evolutiva es servidor del Espíritu ». El avestruz ha sido asociado con la Justicia, debido a sus plumas, de las cuales ya los egipcios repararon que poseían todas el mismo tamaño, convirtiéndose en símbolo de la equidad; siendo ya utilizada esta pluma en la balanza del juicio de las almas, que llevaba a cabo Maât, diosa de la justicia egipcia. La balanza: « (...) es conocida como símbolo de la justicia, de la medida y del equilibrio, porque su función corresponde precisamente, a la ponderación de los actos. Asociada con la espada, la balanza sigue siendo la Justicia, pero doblada por la Verdad », ya que la espada « establece y mantiene la paz y la justicia ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 159, 169, 471 y 514.

Encontramos, de este modo, otra variante respecto al uso de la venda que ciega, ya que la Justicia puede ser ciega, para evitar que actúen otros factores, además del raciocinio, cuando cumple sus funciones de acatamiento a las leyes.

LA INJUSTICIA

La Injusticia es descrita por Ripa como una mujer tuerta del ojo derecho, por ser el que simboliza las rectas intenciones, y viendo únicamente con el ojo izquierdo; con el que atiende a los bienes terrenales, apartando así, los espirituales o del alma, considerados como propios del ojo derecho.

Esta imagen viste un traje blanco pero sucio, y a sus pies tiene las leyes representadas en un libro y en unas tablas rotas, además de una balanza caída; en sus manos sostiene un sapo y una espada⁹⁶⁴.

La representación de la ceguera de esta alegoría, que observamos en la *fig. 66*, utiliza el recurso del ojo completamente cerrado, para indicar la falta de visión, del recto camino.



Fig. 66.- Injusticia.
RIPA, Cesare.
Iconologia. Siena.
1613.

9.4. DESPRECIO DE LA RAZÓN

El desprecio de la razón engloba a una serie de personificaciones ciegas, cuyo comportamiento enteramente egoísta, pretende conseguir por cualquier medio la satisfacción de sus intereses personales; estando por ello ciegos y apartados de la razón, de la que hacen caso omiso.

LA AMBICIÓN

La Ambición es una personificación de la ceguera, que tiene su rostro cubierto por un velo. En una de las versiones que sobre esta alegoría tiene Ripa, la describe como una joven con verde y ligero atuendo, que está descalza. Se la representa alada, con los ojos vendados, e intentando colocarse de modo simultáneo con ambas manos, varias coronas (*fig. 67*).

⁹⁶⁴ Del libro, dice Revilla que es: « (...) el símbolo de la sabiduría y de la ciencia, siendo por ello el atributo de ciertas figuras alegóricas, entre las que se encuentra la Injusticia ». El mismo autor nos dice, que las vestiduras simbolizan las cualidades internas de quien las lleva; así también la describe Ripa, quien explica, que esto es debido a la degradación de esta personificación, que no se atiene a leyes ni equidades. Pérez-Rioja nos dice, que la ley divina se encuentra simbolizada a través de las Tablas de Moisés, mientras, que la humana lo hace a través de los restantes atributos que nos describe Ripa, como sean la balanza, o la espada. Según Ripa, el sapo simboliza la avaricia, pues: « (...) muestra que la Injusticia tiene su origen y fundamento en los humanos intereses, así como en el deseo y ambición de las comodidades terrenas, no siendo sólo un vicio aislado y particular, sino un tipo de maldad en la cual los crímenes y maldades se contienen (...) ». Chevalier y Gheerbrant nos dicen que la espada es asociada a la balanza así como a la justicia, aunque en esta ocasión posee unas connotaciones destructoras, por tratarse de la Injusticia. Véanse los autores, REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 451; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 227; RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, pp. 264 y 528; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 471.

De su ceguera dirá Ripa:

« Se la pinta con los ojos vendados, pues tiene el vicio de no discernir (...) »⁹⁶⁵.

De ello entendemos que la propia Ambición, en su afán por conseguir el mayor número de honores o reconocimientos posibles, no escatima en esfuerzos para conseguir lo que se propone, por lo que se la considera ciega en cuanto a sus propósitos.

Fig. 67.- Ambición. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.



EL APETITO DESORDENADO

Otra figura alegórica relacionada con la Ambición, es la personificación del Apetito Desordenado, al que Ripa describe como una mujer desprovista de ropa, de ojos vendados, y también alada; cuya ceguera mediante la venda simboliza:

« (...) que no se sirve de las luces de su propio intelecto »⁹⁶⁶.

Es pues, una figura que simboliza a aquel que no se atiene a razones, pretendiendo conseguir con la mayor rapidez posible, todo aquello que considere provechoso para su persona.

EL PECADO

La personificación del Pecado en una figura alegórica, la describe Ripa a través de la figura de un joven ciego, de semblante negro, que marcha desnudo por caminos peligrosos. A su cuerpo se enrosca una gran culebra, mientras un gusano penetra en su cuerpo carcomiendo su corazón. De su ceguera dice Ripa:

« Se pinta joven y ciega la figura del Pecado por la imprudencia y ceguera de quienes lo cometen, no siendo por sí mismo sino cierta

⁹⁶⁵ Ripa explica, que es representada plásticamente: « (...) joven y vestida de verde porque los jóvenes suelen ser los que más presumen y esperan, siendo este vicio muy propio de la juventud, según dice Séneca (...) pues en esta edad no se logra dominar los ímpetus del ánimo. Por eso se le pintan alas en los hombros, mostrando con ello que los ambiciosos apetecen y desean ardientemente aquellas cosas que no les convienen, es decir, volar más alto que los demás, y aún ser superiores a todos ». Ripa explica esta acción de colocarse las coronas como un acto temerario, simbolizando las coronas « un apetito desordenado », y que está descalza y su ropa es escasa, por simbolizar: « (...) los trabajos, molestias, daños y vergüenzas que deben arrostrar los ambiciosos para alcanzar los honores que tan encarnizadamente desean, sufriendolo todo con esforzada paciencia (...) ». Este autor recoge además de Taddeo Donnolo, sobre la Ambición, que ésta hace a los hombres « ciegos, locos y ridículos ». RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 83.

⁹⁶⁶ Su desnudez simboliza la rapidez con que son descubiertas por todas sus intenciones, significando las alas la premura con la que busca todo cuanto considere placentero. *Id.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 109.

contrariedad y transgresión de las leyes y mandamientos, y un común desviarse del bien y la razón (...) »⁹⁶⁷.

Una vez más, es la falta de raciocinio, la causa de la ceguera de esta personificación, que en su representación en la *fig. 68*, no aparece claramente representada la ceguera, pues el personaje parece mirar hacia el suelo abrupto, evitando posibles tropiezos.

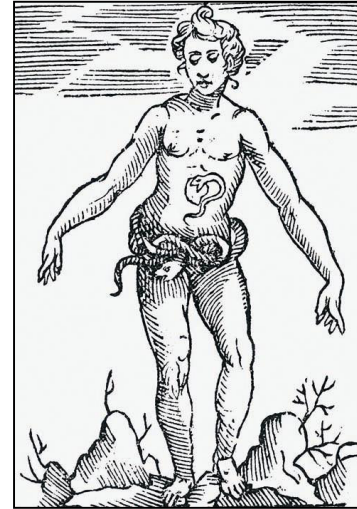


Fig. 68.- *Pecado*. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.

LA RIQUEZA

Ripa describe la personificación de la Riqueza, como a una mujer anciana y ciega, cuya vestidura es una túnica de oro. Dice de esta representación, que ciega al ser humano en su discernimiento de lo bueno, impidiéndole ver « la luz verdadera de la virtud »; visión que alcanza el hombre, no sin gran esfuerzo, ya que suele encontrarse arrastrado por esta inclinación que lo priva, de modo simbólico, de la visión⁹⁶⁸.

9.5. CEGUERA COMO OCULTACIÓN

Sin llegar a representar a figuras propiamente ciegas, existen una serie de personificaciones que ocultan su rostro, aislándose de los vicios del mundo que han decidido no ver para protegerse, lo cual las convierte en representaciones virtuosas y moralizantes. Otra variante de esta ceguera, como ocultación, también puede expresar vergüenza o recato, así como la

⁹⁶⁷ Ripa menciona de esta desnudez que: « Va desnudo y es negro porque el pecado nos despoja de la gracia, privándonos por completo del candor de la virtud, y poniéndonos en peligro de precipitarnos al Infierno de la incertidumbre de la muerte, si es que no nos socorremos a tiempo con la ayuda del dolor y la penitencia ». Revilla a este deambular del Pecado descrito por Ripa, añade que este joven ciego es representado: « (...) corriendo alocado por una vereda angosta flanqueada de precipicios ». La culebra explica Ripa, simboliza al Diablo, siempre dispuesto a engañar, bajo la creencia de ofrecernos algún bien; como ya aconteciese desde el Pecado Original. El gusano simboliza la conciencia, que viene a ser la que se pone en guardia, para evitar el pecado; aunque en nuestra representación de la personificación del Pecado, el gusano no esté alerta, sino royendo al órgano central e impulsor del ser humano. Véase *Íd.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 188; cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 340.

⁹⁶⁸ Ripa dice, de sus representaciones: « Se pinta vieja porque muchos envejecen con el solo pensamiento de adquirirla, avejentándose otros del mismo modo con el temor a perderla, si ya la poseyeran (...) »; en cuanto a sus vestiduras menciona: « (...) con su traje de oro se nos muestra que las riquezas son bienes exteriores que en nada colaboran a la paz interior y al necesario reposo de los hombres »; y acerca de su ceguera: « (...) Aristófanes nos pinta ciega a la Riqueza en su Comedia *Pluto*, haciéndolo así según dice, porque las más de las veces suele encaminarse y dirigirse a donde viven los hombres menos destacados y merecedores de poseerla, de modo que si tuviese ojos que le sirvieran para ver, ni siquiera se acercaría a tales gentes ». RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, pp. 276 y ss.; véanse además pp. 297 y ss., donde ya comentamos la Riqueza como una divinidad romana, *Pluto*; considerada, más bien, como una alegoría ciega.

dificultad de alcanzar de modo profundo, ciertas cualidades del entendimiento relativas al raciocinio, cuya comprensión resulta en un primer momento, oculta o inalcanzable a simple vista.

LA CASTIDAD

La imagen de la Castidad, cuyo rostro se cubre con un velo, dice Revilla que ya procede de una diosa romana de semejante nombre, representada como una mujer joven, portadora de un cetro, y palomas a sus pies.

Ripa la describe como:

« Mujer de rostro velado. Va vestida de blanco y caminando, mientras sostiene un cetro con la derecha y con la izquierda dos Tórtolas »⁹⁶⁹.

Respecto al velo:

« Lleva el rostro velado, por ser propio de los castos el refrenar los ojos ya que, según dice San Gregorio en *Las Morales*, debe reprimirse a los ojos, por ser incitadores al pecado »⁹⁷⁰.

Vemos así que, el velo en cierta manera, aísla del contacto con lo terreno, apartando los ojos de posibles placeres.



Fig. 69.- CORRADINI, Antonio.
La Pureza. (Detalle). París.
Musée du Louvre. Entre ss.
XVII-XVIII.

LA PUREZA

Aunque la Pureza no aparece descrita en los autores con el rostro velado, Corradini la representa personificada mediante una escultura de mármol de una joven mujer, cuyo rostro se encuentra cubierto por un velo, posiblemente por su asociación con la castidad, la cual remite a la pureza (*fig. 69*). Kristeva nos dice que este velo que la cubre, protege su rostro de un deslumbramiento que emanaría de su persona; considerando cierta poética en este ocultamiento que asemeja a un juego, que no considera al velo sino un atributo para representar la virtud, tan ajena a la Medusa, que ante ella quedaría derrotada⁹⁷¹.

⁹⁶⁹ *Id.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 182, quien añade que las tórtolas o palomas: « (...) son símbolo de la Castidad, por cuanto esta ave, si pierde a su compañera, no vuelve a emparejarse nunca ». Con esta representación romana, coinciden Revilla y Pérez-Rioja, siendo éste último quien añade que el número de palomas vienen a ser dos, siendo su vestido blanco; aunque también pudieran ser sus vestiduras, blancas y moradas estando acompañada por Cupido, cuyos atributos del arco y flechas, están rotos y esparcidos por el suelo, pues la Castidad no atiende a los caprichos del amor. Ripa también menciona de su vestido inmaculado que simboliza la pureza que se asocia a la castidad, virtud que renuncia a los placeres carnales; y dice que, la Castidad es representada caminando, para evitar mantener la mente desocupada, siendo ésta la causa y origen del pecado. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 96; y PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 102.

⁹⁷⁰ RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 182.

⁹⁷¹ Revilla dice que es: « Reina de las Gorgonas, monstruo que convertía en piedra a quien la contemplase (...) simboliza la culpabilidad reprimida. Según esta interpretación, afrontar a Medusa debía de equivaler a hallarse cara a cara con las culpas propias: de ahí el espanto y como

EL PUDOR

El Pudor es otra personificación que cubre su rostro con un velo. Los orígenes de esta figura se encuentran en la mitología griega, pues era una divinidad que en ocasiones fue representada en la Antigüedad con alas, debido a las malas acciones de los hombres, que la impulsaron a marcharse de la Tierra. Posteriormente se representaría el Pudor como una mujer joven, de rostro velado y con una flor de lis⁹⁷².

Ripa también describe a esta imagen, de quien dice que, además de la flor, lleva un velo que la cubre hasta la cintura, yendo vestida totalmente de blanco y llevando un lirio. Aplastada bajo sus pies, es representada una tortuga (*fig. 70*)⁹⁷³. Del velo Ripa nos dice:

« Irá velada (...) pues la mujer que es púdica debe ocultar a ojos ajenos la visión de la belleza de su persona, evitando con ello la ocasión de manchar el pudor con su mirada »⁹⁷⁴.

consecuencia del mismo la petrificación »; acontecimiento a que es ajena la Pureza, libre de toda culpa. Véase REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 290; cfr. KRISTEVA, J.- 1998, *Visions capitales*. REUNION DES MUSÉES NATIONAUX, Paris, p. 56.

⁹⁷² PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 303. La flor de lis, Cirlot dice que no existe en la naturaleza, siendo usada en la heráldica como símbolo real desde la Alta Antigüedad. Durante la Edad Media, fue considerado atributo de Dios, simbolizando la iluminación. La flor de lis, dirán Chevalier y Gheerbrant, está asociada, al ser blanca, con la pureza, virtud a la que representa, además de otras virtudes como puedan ser el pudor y la virginidad. CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 286; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 650.

⁹⁷³ El Pudor viste de blanco, explica Ripa, porque al ser el pecado el equivalente a una mancha, el vestido blanco simboliza la pureza de esta personificación, que es quien lo viste; puesto que no se ha visto contaminada, por los placeres carnales que hacen al hombre impuro. El lirio, a semejanza con la flor de lis, simboliza la virginidad. La tortuga, que siempre se encuentra en el interior de su casa, simboliza lo que la mujer pudorosa debe de hacer, así como dice Tucídides, en cierta sentencia: *probae mulieres nomen itidem ac corpus domesticis parietibus contineri oportet* (« Conviene que el nombre de una mujer honrada del mismo modo que su cuerpo se guarde en las paredes del hogar »). RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, pp. 237 y 240.

⁹⁷⁴ También dice Ripa, del uso del velo entre los romanos: « A este propósito califica Tertuliano dicho velo como armadura del pudor, temor ante la infamia, bastión de la modestia y muralla del sexo femenino, que así evita verse traspasado por las miradas ajenas. El mismo Autor determina el modo en que se debe colocar, y la forma adecuada de llevar dicho velo; diciendo sobre esto, que tan largos como sean los cabellos cuando se llevan sueltos, tanto debe abarcar y extenderse aquel velo, llegando de esta forma casi hasta la cintura, lo que se hace a imitación de los Romanos gentiles, que representan a la Diosa del Pudor con el rostro cubierto, tal como puede verse y comprobarse en la medalla de Sabina, mujer del emperador Adriano [...]. Las esposas Romanas en señal de pudor, incluso el mismo día en que iban con su marido, se velaban el rostro (...) siendo costumbre generalmente observada por la totalidad de las matronas. Así Popea Sabina, la mujer de Nerón, aunque era muy impúdica, si aparecía en público lo hacía con el velo por fingir lo contrario. Y un tal Cayo Sulpicio, que era Galo Romano, repudió a su mujer por salir de su casa, una vez sola, con rostro descubierto. No ya entre los Romanos, sino también entre los Griegos, para mostrar su pudor, acostumbraban las mujeres a ir veladas, describiendo Museo, Poeta Griego, a Hero, oculta por su velo, del mismo modo que lo hace Homero con Penélope y Helena, por ejemplo, en el Canto III de la *Iliada* [...]. También dice Tertuliano, *De Coron. Milit.*, que en Judea acostumbraban las mujeres a velarse (...). También ordenó San Pablo a las mujeres Cristianas, en su *Epístola a los Corintios*, que al rezar lo hiciesen con la cabeza velada, diciendo especialmente en su Capítulo XI: *Omnis autem mulier orans aut prophetans non velato capite, deturpat caput suum, unum enim est ac si decalvetur, nam si non velatur mulier tondeatur, si vero turpe est mulieri tonderi, aut decalvari, velet caput suum*. [Y toda mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonorra su cabeza; en efecto, es como si se rapara; pues si una mujer no se cubre, que se corte el pelo, y si es vergonzoso para una mujer cortarse el pelo o raparse, que se cubra la cabeza con un velo]. [...] San Pedro por su parte también dispuso que todas las mujeres que penetrasen veladas en el Templo; y su sucesor, el papa Lino, también mandó que ejecutaran dicha orden (...) ». *Íd.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 239-240.

Una imagen de este velo para mostrar el pudor, nos la muestra Cartari (*fig. 71*) en su obra *Imagini delli Dei de gli Antichi*, donde se representa la estatua de la diosa italiana de los partos, Luciana (última hija de Zeus y Hera), que simboliza la vergüenza de la mujer parturienta, quien se cubre en señal de pudor con un velo; aunque en esta ocasión, sea el cuerpo entero. Se relaciona esta diosa con la Luna, según Cartari, « por ser éste un planeta húmedo, apto para facilitar la rapidez del parto », el cual, en su

En otra de las versiones de Ripa del Pudor, éste vuelve a ser representado como una mujer de vestiduras blancas y con el rostro velado, la cual lleva un armiño en la mano derecha⁹⁷⁵.



Fig. 70.- Pudor. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.

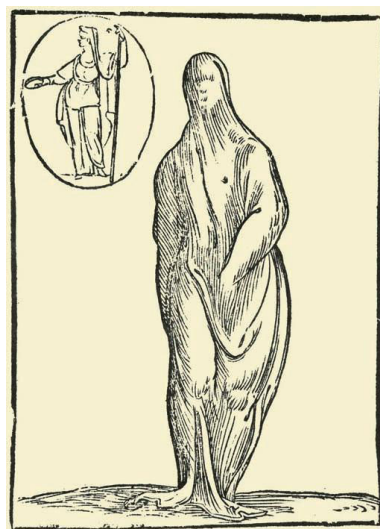


Fig. 71.- CARTARI, Vincenzo. *Figura para la vergüenza de la mujer parturienta. Imagini delli Dei de gli Antichi*. 1963.

Del rostro velado de esta representación, dice Ripa que simboliza el poder y la modestia, que se encuentran simbolizados, desde Penélope⁹⁷⁶, a través del velo que cubre el rostro de esta personificación de la honradez y el recato, que parece protegerse de este modo, para evitar el pecado⁹⁷⁷.

LA LÓGICA

La representación de la Lógica, como una mujer de ojos cubiertos por una venda, la describe Ripa, diciendo que es una figura vestida de blanco y cubierta por un manto de colores, la cual se encuentra en el acto de apretar un nudo, de una gruesa y tosca cuerda; mientras a su alrededor, hay esparcidos trozos del cáñamo de los cuales ésta se conforma⁹⁷⁸.

devenir cíclico, se asocia a lo femenino, y a los ciclos de la vida, dentro de los que se encuentra el nacimiento. Véase CARTARI, V.- 1963, *Imagini delli dei de gl'antichi*. AKADEMISCHE DRUCK-UND VERLAGSANSTALT, Graz. pp. 58-59; cfr. RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. cit.*, p. 88; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 272.

⁹⁷⁵ El armiño, dice Revilla, por ser un animal de un blanco inmaculado, simboliza la pureza e inocencia, el cual, añade Ripa, es tan celoso de su blancura que está dispuesto a entregar la vida, antes que encontrarse sucio. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 48; y RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 237.

⁹⁷⁶ Grimal nos dice de Penélope, que fue la esposa de Ulises, a quien se considera ejemplo de fidelidad, pues aguardó a su marido durante los veinte años que éste estuvo fuera, luchando en la guerra de Troya; siendo también ejemplo de « amor conyugal », al decidir marchar junto a Ulises a Ítaca, pese a los ruegos de su padre de quedarse en Esparta. Ripa comenta, no coincidiendo con lo narrado por Grimal, que es en este momento, cuando a Penélope le toca decidir con cual de los dos hombres permanece, cuando se cubre el rostro: « (...) no atreviéndose, a causa de su modestia a manifestar abiertamente su deseo y voluntad, permaneció callada y con el rostro oculto por un velo ». GRIMAL, P., *Op. cit.*, pp. 419 a y b; RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 237.

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

⁹⁷⁸ El color blanco menciona Ripa, simboliza: « (...) la semejanza con la verdad, (...) la cual suele estar oculta y recubierta por muchas cosas verosímiles; de modo que la mayor parte de los hombres, parando en ellas la vista, dan en olvidarse de aquélla, tapada como está por sus diversos tonos y colores ». La cuerda simboliza la confusión en que la Lógica envuelve a aquel que no sabe responder

Dice Ripa, que se la representa con el rostro vendado, además de por ser lo primero en lo que se fijan los hombres, con la finalidad de:

« (...) mostrar la dificultad e imposibilidad de conocerla, aún en sus primeros aspectos. Pues creen algunos, con objeto de sacar enseguida el mejor provecho de ella, que ha de bastarles a sus respectivos ingenios con sólo seis meses de estudiarla, y luego con seis años no les alcanza siquiera para establecer su primera definición »⁹⁷⁹.

La venda tiene en la figura de la Lógica, un sentido de ocultamiento, aunque no sagrado, como pudiéramos ver en otras figuras, tales como la Sinagoga, ni falto de raciocinio o imprevisible, como sean la Muerte, la Fortuna o la Suerte, por citar algunas. La venda refleja por el contrario, un conocimiento profundo, que sólo queda desvelado con el paso del tiempo, siendo por ello que aparece oculto tras la venda⁹⁸⁰.

9.6. OTRAS FIGURAS CIEGAS

Otras personificaciones ciegas de modo simbólico, mediante el paño o venda, o sus ojos cerrados, guardan ciertas asociaciones tanto negativas como positivas, que se manifiestan mediante la ceguera. Se engloban aquí ciertas personificaciones tan heterogéneas como la Degradación, el Sueño, la Lujuria, la Amistad, el Tacto, etc.

LA DEGRADACIÓN

La venda también aparecerá en otras figuras medievales, aunque en vez de significar una sacralidad o dignidad velada, pasará a ser un símbolo de cierta degradación, teniendo ahora la venda un significado negativo. Así, en la Baja Edad Media, y principalmente en manuscritos iluminados, dirá Barasch, nos encontramos a Jesús con los ojos cegados, mediante un velo o venda, simbolizando esta ceguera, escarnio o humillación. La escena de la ceguera de Jesús, mediante el velo, sólo aparece en la Biblia en San Lucas, tras haber sido Jesús prendido en el huerto de Getsemaní, y haberle negado uno de sus discípulos, Pedro⁹⁸¹:

« Los que custodiaban a Jesús se burlaban de él y lo golpeaban, lo cubrieron con un velo y le preguntaban: “ Adivina quien te pegó ”»⁹⁸².

con argumentos coherentes, puesto que son los que ésta emplea, siendo el nudo la conclusión y objetivo final a alcanzar. Los trozos de cáñamo esparcidos, muestran que la Lógica, además de ocuparse del nudo, o la conclusión, también se encarga de mostrar las diferentes estructuras de que se vale, tales como sus argumentos y nexos; que permitirán a su vez la creación de nuevas cuerdas, para que pueda emplearse ésta, de un modo justo y correcto. *Íd.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 30-31.

⁹⁷⁹ *Íd.*, *Op. cit.*, vol. II, p. 30.

⁹⁸⁰ Asemejándose, de algún modo, a esos personajes ciegos que ya viéramos en la Antigüedad, cuya falta de visión era considerada como causa de conocimientos ocultos más profundos, que eran desvelados mediante el vaticinio; aunque en esta ocasión no exista el componente irracional, no significando otra cosa, que el conocimiento no se adquiere a simple vista.

⁹⁸¹ Mateo y Marcos describen el momento, pero no detallan nada sobre venda o velo alguno (Mt. [26, 67] y Mc. [14, 65]), aunque Marcos sí hablará de unos verdugos, que le ocultan del rostro. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 108; BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 122; y cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 447.

⁹⁸² Lc. (22, 63-64); Réau menciona al respecto que: « Todos estos detalles se inspiraron en la escena de los autos sacramentales de los Misterios de la Pasión. “ Quiero jugar a la gallina ciega (Collin

En la Edad Media, en ocasiones, tendía a confundirse este escarnio, imagen menos frecuente en la iconografía, con la coronación de espinas; siendo el atributo que diferencia ambas escenas la venda propia del Escarnio de Cristo⁹⁸³.

La representación del salterio de S. Swuithun (*fig. 72*), nos muestra así, esta confusión en la iconografía, donde los soldados de Pilatos - sentado a la izquierda de la composición en un trono, cual si fuera un rey - observa cómo dos de sus soldados flagelan a Cristo, con látigos de tiras en las que penden bolas. En la miniatura, Cristo desnudo, está cubierto por un paño, atado a una columna y cegado por una venda; circunstancia esta última, que destaca su impotencia. Jesús inclina hacia abajo la cabeza, y ofrece sus espaldas, en una expresión resignada ante sus verdugos, que lo martirizan.

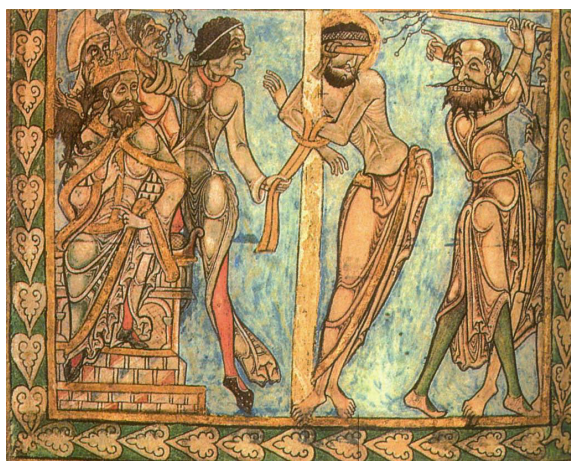


Fig. 72.- Cristo flagelado. Salterio de St. Swuithun. Londres. Winchester. British Library. 1150.

El manuscrito de Princeton (*fig. 73*), resulta más fiel al relato bíblico, pues Jesús tiene sus manos atadas, los ojos vendados, y los dos judíos se representan con sus palmas levantadas, mostrando de este modo, que fue abofeteado. El judío a su izquierda parece escupirlo, también como se narra en la Biblia. La expresión serena de Jesús sentado en un banco, vuelve a reflejar resignación, pues nada hace para defenderse⁹⁸⁴.

Fra Angélico representa a Cristo entronizado, y burlado por varios personajes (*fig. 74*)⁹⁸⁵. La multitud de personajes en diferentes actuaciones, convierten esta obra en confusa. En ella se nos muestra a un personaje que abofetea a Cristo por su derecha; y sabemos por la descripción de Réau, que el otro, a su derecha, lo escupe⁹⁸⁶. Encontramos

Maillard) - dice uno de los verdugos - para ver si consigue adivinar ". Y a continuación todos le golpean con saña, diciéndole irónicamente " ¿Adivina quién te ha herido? ". RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 466.

⁹⁸³ *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, p. 465; no obstante, esta venda puede ser en ocasiones, un velo, no variando su significado. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁸⁴ La Biblia no narra que sean dos personajes, los que se ocupen de este escarnio. En la flagelación Duchet-Suchaux y Pastoureau nos dicen que, en las imágenes y hasta el siglo XV, en las representaciones suelen aparecer dos personajes. *Id.*, *Op. cit.*, p. 173; según Réau, escupir al personaje cegado, suele ser muy frecuente en las representaciones durante el siglo XV. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 466.

⁹⁸⁵ Hecho que puede interpretarse, según nos dicen Réau, Duchet-Suchaux y Pastoureau, en que al finalizar la Edad Media, las representaciones tienden a añadir a más personajes, en un intento de dramatizar dicha acción; lo que también suele venir acompañado de una mayor brutalidad del acto, al que se pueden añadir, además, un mayor número de utensilios de tortura. Véanse *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 465-466; y DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁸⁶ Réau comenta de esta obra que: « El monje Angélico se esfuerza poco en el tratamiento del tema, y convierte la escena en jeroglífico ». Véase RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 466.

Otras representaciones de Jesús escarnecido, según Réau, Duchet-Suchaux y Pastoureau, las encontramos en:

Siglo XII: Candelabro pascual. Roma. San Pablo Extramuros.

en este fresco, como novedad, a músicos, posiblemente en un afán por ensordecerlo, acentuando el griterío de las imprecaciones, narradas en los textos bíblicos. Uno de los músicos lleva un cuerno, y otro, una especie de flauta. Algunos de los personajes llevan gorros amarillos, color que los caracteriza como judíos⁹⁸⁷.

Este Escarnio de Cristo ha tenido, para los estudiosos, su prefiguración en el martirio que sufrió Sansón; personaje capturado y cegado, que ya hemos comentado anteriormente⁹⁸⁸.



Fig. 73.- Vida de Jesucristo: el Escarnio.
Manuscrito de Horas 44-18, f. 57.
Princeton. Art Museum. Hacia siglo XIV.



Fig. 74.- ANGELICO, Fra. *El Escarnio*.
Florencia. Convento de San Marcos.
Siglo XV.

Siglo XIV: Dípticos de marfil (los ojos aparecen cubiertos por un velo). París. (s. l.); Barna da Siena. Toscana. Colegiata de San Gimignano; NAGORITCHINO, Staro. (Introduce además, músicos). Serbia. (s. l.).

Siglo XV: Miniatura. *Libro de Horas de Juan sin Miedo* (el velo llega hasta los hombros). París. Bibliothèque Nationale; *Tres Riches Heures du duc de Berry* (el velo que lo cubre es rojo). París. Bibliothèque Nationale; MULTSCHER, Hans. Retablo. Vipiteno (Italia). (s. l.).

Siglo XVI: GRÜNEWALD, Matthias. *El Escarnio de Cristo* (también existen músicos, entre los personajes que realizan el escarnio). Munich. Alte Pinakothek; DURERO, Alberto. *Xilografía de la Pasión Pequeña*. (s. l.); BREU, Jörg *El Viejo. Frescos de la Pasión*. Tirol. Claustro franciscano de Schwaz; BOSCH, Hieronymus *El Bosco* (vemos la corona de espinas y no aparece cegado, pese a tratarse del escarnio). Londres. National Gallery y colección J. G. Johnson, Filadelfia; *Breviario Grimani* (rostro velado). Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana.

Siglo XVII: VAN HONTHORST, Gerard. Roma. Iglesia de Santa Maria della Concezione.

Siglo XIX: MANET, Edouard. *Cristo escarnecido por los soldados* (no lleva los ojos cubiertos). Chicago. Art Institute; MORELLI, Domenico. *Cristo deriso*. (s. l.).

Íd., *Op. cit.*, vol. II, pp. 465-467; y cfr. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁸⁷ Revilla nos dice que, para los judíos, el cuerno viene a tener un significado sagrado, siendo relacionado desde épocas anteriores con las divinidades: « El cuerno de toro evoca la presencia de este animal, por antonomasia vigoroso y genéticamente potente. De ahí que, al concebir los dioses como los seres más poderosos y fecundos, se echase mano del cuerno precisamente para caracterizarlos »; siendo la flauta, capaz de provocar el « enajenamiento de los auditorios », la cual a su vez, y según Ciriot, tendrá cierto sentido funerario. Los gorros amarillos, que tienen algunos de los personajes, vienen a subrayar, según Soldevila y Trepát, que son judíos, puesto que éste es considerado como el « color sagrado de la Sinagoga »; el cual, también, suele aparecer en su estandarte roto, que como ya se ha comentado, porta la Sinagoga. Véanse REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 129 y 185; CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 211; además de SOLDEVILA Y TREPAT, R., *Op. cit.*, p. 26.

⁹⁸⁸ Véanse pp. 278-280 de la presente investigación. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. II, p. 465.

En el grabado de Leiden (*fig. 75*), son tres soldados los que llevan a cabo el Escarnio de Cristo, quien sentado en un sencillo banco, como ya viéramos en la *fig. 73*, se encuentra « ciego » mediante la venda. Atado de pies y manos, y con una soga sobre el pecho y hombros, manifiesta la actitud del rendido, de cabeza baja y actitud calma.

Guttuso nos presenta, ya en la época contemporánea, el Escarnecimiento enmarcado dentro de una pintura expresionista (*fig. 76*). Cristo lleva una abultada venda sobre los ojos, y es rodeado por un grupo de personajes, ante los que, en señal de rechazo, ladea la cabeza.



Fig. 75.- LEIDEN, Lucas de. *El Escarnio*. Amsterdam. Rijksmuseum. 1509.

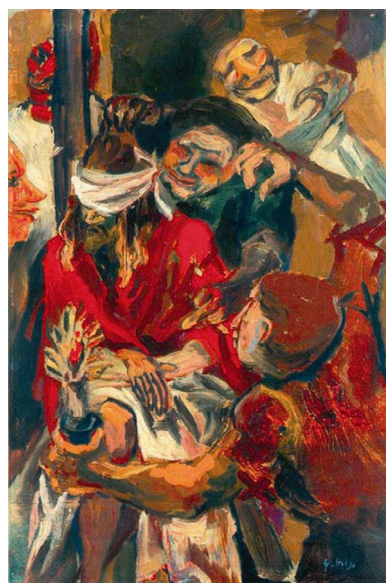


Fig. 76.- GUTTUSO, Renato. *Cristo escarnecido*. (s. l.). Siglo XX.

Analizada la figura de la ceguera mediante la venda, en el ámbito religioso, a través de las figuras de Cristo escarnecido y de la Sinagoga, alcanzamos a entender los diferentes matices, positivos o negativos, según los cuales puede representarse la ceguera de forma simbólica. Pero no serán éstas, únicamente, las figuras alegóricas ciegas mediante este atributo. De hecho, la imagen de la Sinagoga vendada, se encuentra en estrecha relación con las figuras de la Noche - que pasaremos a comentar a continuación -, y la Muerte - ya tratada anteriormente-; las cuales también, son representadas, en ocasiones, cegadas del mismo modo mediante la venda, circunstancia que también encontraremos en las figuras de la Lujuria, la Fortuna o Cupido, imágenes todas ellas analizadas desde el presente capítulo⁹⁸⁹.

⁹⁸⁹ Véase la figura de la Muerte, analizada en las pp. 421 y ss.; así como la Lujuria (pp. 445-447), la Fortuna (pp. 414 y ss.), y Cupido (pp. 425 y ss.).

Panofsky menciona también una figura ciega mediante la venda, la Infidelidad, siendo tan antigua su representación como la figura de la Noche, imagen de la que no nos ocuparemos en el presente estudio, al no haber encontrado información referente al tema. PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 154-155.

LA NOCHE

La Noche, debido a su asociación con la ausencia de luz, y entendida como oscuridad, es también vista como ciega mediante una venda. Así, Panofsky recoge, que durante la Edad Media, es representada ciega en una miniatura, bajo la forma de una mujer, con una venda oscura en los ojos (*fig. 77*). El rostro claro, así cubierto, contrasta con el fondo oscuro, en el que observamos grandes estrellas o flores. En torno a la cabeza lleva un manto oscuro, que cubre casi en la totalidad, un ropaje claro, que se intuye por debajo. La figura de esta mujer aparece retratada en una mandorla, enmarcada a su vez en una cenefa oscura; y siendo sostenida por dos personajes barbados, que la flanquean. Ambos están, asimismo, cubiertos parcialmente por un manto oscuro, bajo el que están desnudos; y tocados por sendos gorros, también sombríos⁹⁹⁰.

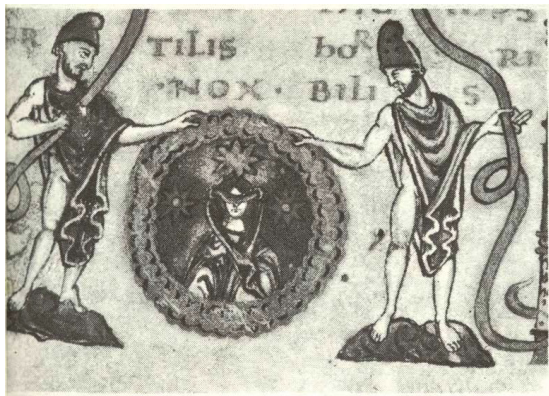


Fig. 77.- *La Noche ciega*. Berlín.
Staatsbibliothek. Hacia 975.



Fig. 78.- *La Noche*. Verdún.
Bibliothèque de la Ville. Principios del
siglo XI.

La Noche cegada mediante la venda, aparece también en una escultura de la catedral de Chartres, bajo la representación de una figura humana. Ésta lleva en una de sus manos lo que parece ser una luna, y se encuentra acompañada por la figura del Día, el cual se comporta a modo de lazarillo, con la ciega Noche, a la que conduce de la mano (*fig. 79*)⁹⁹¹.

⁹⁹⁰ Según Panofsky, esta imagen de la Noche con los ojos vendados, posiblemente derivó en la imagen de la *fig. 78*, dos siglos posterior. Dicha representación, que se asemeja a la figura de un murciélago*, está enmarcada nuevamente por la mandorla o aureola; en la cual no se advierte esta ceguera, aunque los ojos puedan parecer profundos y oscuros. Esta posible relación de la Noche con la ceguera, vincula a ésta última, con lo siniestro y adverso; ya que esta figura se encuentra emparentada, desde sus orígenes, con otras figuras, asociadas con el infortunio. Ambas *figs. 77 y 78*, tendrían en común el manto negro, la figura concéntrica que las enmarca, y los colores oscuros. *Ibidem*; y cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 738.

* El murciélago, recogen Chevalier y Gheerbrant, posee una « visión débil, pupilas que sólo ven de noche », lo que nos viene a indicar una parcial visión de este animal, que lo relaciona con dicha personificación ciega.

⁹⁹¹ La Noche fue considerada ya como ciega en la literatura clásica (*caeca nox*), donde poetas como Eurípides, la describen montada en un carro, y cubierta completamente por un velo negro. Según Grimal, esta figura es la diosa de la noche, cuya personificación es conocida bajo el nombre de Nyx. De ella, recoge Grimal, nos habla Hesiodo en su *Teogonía*, describiéndola como hija del Caos,



Fig. 79.- *La Noche ciega guiada por el Día.* Chartres. Catedral. Hacia 1220-1225.



Fig. 80.- MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI. *La Noche.* Florencia. San Lorenzo, Sacristía Nueva. 1520-1534.

Se encuentra también cierta asociación de la figura de la Noche con la Muerte, pues además de ser hermana del Érebo, desde la mitología griega, la Noche (*Nyx*) es la madre de la Muerte (*Thanatos*). Zárate nos dice, que la Noche viaja en un carro, en compañía de las Moiras o las Parcas, y el cual es conducido por dos bueyes, pero gobernado por el Tiempo y la Muerte⁹⁹².

hermana del Érebo o las Tinieblas, y madre del Éter, el Día; así como de abstracciones tales como la Suerte, el Sueño, el Engaño, la Ternura, la Vejez, etc.

Existió, nos dice Panofsky, una estrecha relación durante la época medieval, de asociar a la noche, « con la Muerte y el Antiguo Testamento », así como al día, « con la vida y el Nuevo Testamento ». Esta relación se ha visto anteriormente reflejada, en la figura de la Sinagoga, a la que se situaba en la zona de las tinieblas, y asociada a la oscuridad; como correspondía a la Antigua Ley judía, la cual simbólicamente, había muerto para los nuevos cristianos. Véase PANOFSKY, E., *Estudios sobre...*, pp. 153 y ss.; cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 54; y cfr. GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 383 a.

⁹⁹² El Érebo, según Grimal: « (...) es el nombre de las Tinieblas infernales. En tanto que personificado, ha recibido una genealogía; y se ha hecho de él un hijo de Caos y hermano de Nyx (la Noche) ». *Id.*, *Op. cit.*, p. 165 b.

Chevalier y Gheerbrant añadirán a esta imagen de la Noche (descrita por Zárate), que ésta va cubierta por un velo negro, como ya dijera Eurípides (aunque no sabemos si tan completamente que tape el rostro); y cuyo carro es conducido, por cuatro caballos negros. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 54; cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 755; y HESÍODO, *Op. cit.*, *Teogonía*, 210.

Grimal dice, que según cierta versión, las Moiras son las hijas de la Noche, por lo que se las considera, como primeras descendientes de los dioses. De ellas dice que: « Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo ». Las Parcas vienen a ser en Roma, lo que las Moiras eran en el mundo griego - aunque en sus comienzos fueron los demonios del nacimiento -; pues adquirieron, casi la totalidad de sus atributos. GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 407 b.

Cirlot recoge que el buey es: « (...) símbolo de la oscuridad y de la noche (relación con la luna), en oposición al carácter solar del león ». Ripa también nos dice, que la Noche viaja en un carro de cuatro ruedas, que simbolizan las cuatro partes en las que él considera, se divide la Noche; aunque no habla de esta asociación con la muerte ni con una posible ceguera. En las cuatro representaciones de la Noche, ésta aparece personificada en una mujer, en la primera parte, en la tarea de encender una vela; en la segunda, la misma mujer observa una esfera celeste, que contiene estrellas; apareciendo en la tercera, ya durmiendo; mientras que en la cuarta, borda un tejido con oro, seda y colores, sentada debajo de una reluciente estrella, y acompañada de un gallo, a punto de iniciar su canto. Su vestido, a medida que avanzan las etapas, irá cambiando: de ser castaño oscuro

EL SUEÑO

Esta figura de la Noche con los ojos vendados, parece que dejó de ser encarnada como ciega, para pasar a ser representada como el Sueño, que es personificado nuevamente en una mujer, que yace con los ojos cerrados⁹⁹³. Así es como la interpretaron Miguel Ángel (*fig. 80*), o Dosso Dossi (*fig. 81*), entre otros⁹⁹⁴.



Fig. 81.- DOSSO DOSSI, Battista. *Noche (o Sueño)*. Dresde. Gëmaldegalerie. 1544.



Fig. 82.- CARTARI, Vincenzo. *Noche (Nyx) con los hermanos Sueño (Hypnos) y Muerte (Thanatos)*. (s. l.).

LA LUJURIA

La Lujuria es « imaginada », también durante la Edad Media, con los ojos vendados, sin embargo, entre los atributos con los cuales se conoce a la Lujuria, no hemos encontrado el de la venda⁹⁹⁵. Suponemos que hace alusión, siendo asociada esta figura con el personaje de Cupido, a que la pasión se desata también, de un modo ciego, que no atiende a razones⁹⁹⁶.

pasará a rojizo, posteriormente a negro; y finalmente, a blanco y azul turquesa, que anticipan el nuevo día. CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 113; RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 133.

Cierta asociación con la noche como desfavorable a la vista, se puede observar en Isidoro de Sevilla, quien dice que: « La palabra “noche” deriva de “nocivo”, porque “hace daño” a los ojos (...) ». ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA., *Op. cit.*, V, 31, 1.

⁹⁹³ Aunque carecemos de datos para afirmar esto, remitiéndonos únicamente a la frecuencia de las imágenes posteriores encontradas, que pudieran confirmar tal premisa. Por otro lado, nótese la semejanza que se encuentra, en las representaciones de la Noche con la Muerte, pues ambas, llegan a ser mostradas de un modo semejante al Sueño, con el que se encuentran emparentadas desde la mitología clásica; por ser el Sueño (o Hipno): « (...) un dios alegórico, hijo de la Noche y hermano de la Muerte », cuya normal representación, es un joven recostado, y de ojos cerrados, como podemos ver un ejemplo, en la *fig. 83* de Durero. PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 327.

⁹⁹⁴ En otras representaciones, suele ser mostrada junto a niños, como podemos observar en el grabado de Cartari (*fig. 82*), donde aparece junto dos de sus hijos, el Sueño y la Muerte; además de ser representada con alas, y con vestimenta cubierta de estrellas, como ya la describiera Ripa. Pero en estas imágenes, la Noche no muestra rasgo alguno de ceguera. Zárate señala, que el grabado de Cartari, es anterior a la imagen que de la Noche, hiciera Ripa, quien la describe como una: « Mujer vestida con un manto de color azul, todo sembrado de estrellas ». Ver HESÍODO, *Op. cit.*, *Teogonía*, 210; véanse también GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Op. cit.*, p. 53; y cfr. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 133.

⁹⁹⁵ Esta representación, es tomada de la imaginería poética. Ver BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 126.

⁹⁹⁶ Revilla nos dirá, que esta figura femenina es representada en sus comienzos, como una mujer con una serpiente, que proporciona fecundidad, o un sapo, asociado al pecado carnal; los cuales muerden su pecho desnudo. Más adelante, es introducido el concepto de pecado en su imagen, apareciendo animales como la loba o el conejo, animales de tierra, siendo el primero maligno para los



Fig. 83.- DURERO, Alberto. *El sueño del doctor*. (s. l.). 1498-1499.



Fig. 84.- *Ciego en sillería de coro (Lujuria)*. Barcelona. Catedral. Finales siglo XV.

La Lujuria ha sido interpretada también de otras maneras relacionadas con la ceguera, encontrándose un ejemplo en el ciego tallado en la sillería de coro de la *fig. 84*, siendo éste un anciano de luenga barba, cuya cabeza está cubierta por un tocado. Sus ojos están entrecerrados y toca con una de sus manos el ojo izquierdo. No está claro el significado de este personaje, del que ha llegado a decirse que podría tratarse del profeta bíblico Tobías, dada su cercanía en dicha sillería con otras tallas de profetas y por haber sido de éstos, quien quedó ciego. Pero también ha llegado a ser interpretado como un símbolo de lujuria, que representa a aquel precepto bíblico, según el cual, al hombre le conviene desprenderse de aquella parte del cuerpo que le incite a pecar, sea en este caso el

hombres; y el segundo, « símbolo del amor animal y la fecundidad ». También puede aparecer, junto a la Lujuria, la figura del sátiro, relacionado con la concupiscencia y la procreación. Pérez-Rioja hablará del simbolismo que tiene, para los cristianos, esta imagen, también encarnada en una mujer, y donde la serpiente ya mencionada, vuelve a morderle el pecho. Ésta, además, puede montar sobre un chivo, que representa la lujuria, así como llevar en la mano, una paloma, la cual conlleva cierto carácter erótico - al simbolizar « las caricias amorosas » -, o una gaviota. Ripa dirá de la Lujuria, además de que es una mujer hermosa de cabello muy rizado, a la que se representa desnuda, y cubierta por un paño de varios colores, que: « (...) es un ardiente y desenfrenado apetito de la carnal concupiscencia, sin observancia de leyes ni de lo que impone Natura, sin mostrar respeto alguno por el sexo ni por los órdenes o estados »; característica de la Lujuria, que pudiera haber motivado el que en ciertos momentos fuese representada ciega, tal y como la describe Barasch. Además de ello, aparece montada sobre un cocodrilo, que simboliza las fuerzas maléficas, y lleva una perdiz; cuyo grito, además de ser considerado « como una llamada de amor », es visto desde el cristianismo « (...) como símbolo de la tentación y de la perdición, o sea, como encarnación del demonio ». De estas diferentes descripciones, podemos ver, que la ceguera de la Lujuria, no parece ser frecuente en sus representaciones. Véanse REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 113, 118, 267, 271, 334, 391-392 y 397; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 131; y cfr. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, pp. 33-34.

La Lujuria, aparece representada, en un grabado de Durero (*fig. 83*), que no la muestra con ninguno de los atributos comentados, y sí rodeada de otros personajes míticos: así, Cupido, aparece como un niño que juega con la rueda de la Fortuna, mientras que el Diablo junto con la Lujuria, acechan al personaje dormido. Es una representación donde Fortuna, Amor, Concupiscencia y Maldad, permanecen junto al hombre que descansa; al que la Lujuria tienta, y al que se acercan las demás alegorías, a cuyos designios el hombre, se encuentra abocado. Ripa, de hecho, dirá que la Lujuria es la « vía hacia el infierno ». BATTISTINI, M., *Op. cit.*, p. 284; y cfr. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 33.

ojo⁹⁹⁷. Sin entrar en otros posibles significados, puede verse en esta representación una novedad respecto a las anteriores imágenes de ciegos: el artista utiliza, además del recurso de los ojos entrecerrados, el indicador de su mano para centrar la atención en los ojos del personaje. El que sea anciano, barbado, y cubra parcialmente su cabeza, sigue siendo una manera ya frecuente de representar al ciego cotidiano, como ya hemos visto en otras ocasiones.

LA AMISTAD O MUTUO AUXILIO

La Amistad es una personificación ciega que lleva a sus hombros a un cojo, según la representa en sus emblemas Alciato, (*figs. 85 y 86*), y que posteriormente, es recogida de idéntica forma por Ripa⁹⁹⁸. En dicho emblema se representa, aparentemente, a dos personajes reales que resultan no ser tales. Así, podemos observar a un ciego que tiene tapados sus ojos bajo una especie de sombrero, y camina ayudado de un bastón. Lleva un personaje sobre los hombros que está lisiado, y tiene dificultad para caminar, pero cuya vista es buena y sirve de guía al ciego⁹⁹⁹.



Fig. 85.- ALCIATO, Andrea. *Mutuum auxilium*. *Emblematum Libellus*. Paris. 1542.

El lema *Mutuum auxilium* (*auxilio mutuo*), indica que las limitaciones pueden ser superadas con la ayuda de los otros. Este emblema viene acompañado, nos dirá Barasch, de un poema que alude a la ordenanza de Dios, de ayudarse las personas unas a otras. Con ello cambia el concepto que, durante la Edad Media, se tiene del ciego como un ser desdichado y digno de compasión, que no puede arreglárselas por sí mismo; a la vez que está lejos de la idea del ciego como un tramposo, merecedor de toda desconfianza, como era considerado durante el medievo¹⁰⁰⁰.

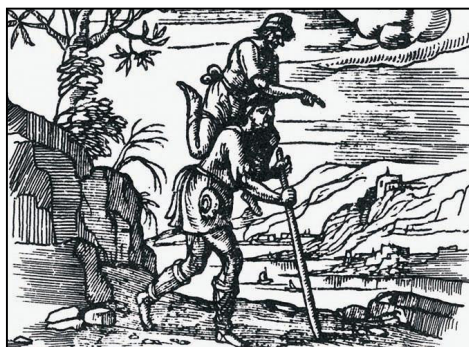


Fig. 86.- ALCIATO, Andrea. *Que los hombres se han de favorecer unos a otros*. *Emblemata*. Paris. 1549.

En una versión posterior de este emblema consultado (*fig. 86*), la venda queda sustituida por los ojos cerrados del personaje, que parece caminar con mayor dificultad, pues se agarra con

⁹⁹⁷ LÓPEZ-RÍOS FERNÁNDEZ, F.- 1991, *Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles*. CONSEJERÍA DE CULTURA Y BIENESTAR SOCIAL. ESTUDIOS DE ARTE, N° 6, Valladolid, p. 64.

⁹⁹⁸ « Ciego que lleva sobre sus hombros a uno que no puede mantenerse en pie (...) ». RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 87.

⁹⁹⁹ Imagen semejante a la del amor filial, que viéramos en el mundo clásico, con Eneas y Anquises. Véanse pp. 260-262 de la presente investigación.

¹⁰⁰⁰ Hemos tomado la edición del emblema de Alciato de 1542 y dicho lema, de la obra de BARASCH, M., *Op. cit.*, p. 170.

ambas manos al bastón en su marcha; mientras, el manco le indica con el índice, de un modo innecesario, a causa de la ceguera de su compañero, el camino a seguir¹⁰⁰¹.

LA ESPERANZA

En la personificación de la Esperanza, los autores no recogen su ceguera mediante velo alguno, pese a ser retratada por Watts con el rostro velado (fig. 87)¹⁰⁰².

Watts pinta a una mujer joven sentada sobre una roca, descansando su cabeza de ojos vendados, sobre una lira que tiene en el regazo. El conjunto parece expresar ciertamente, la desesperanza que ya no

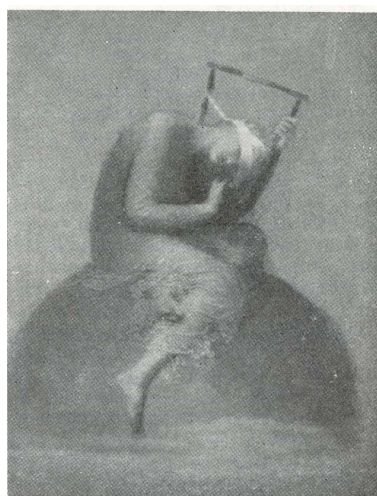


Fig. 87.- WATTS, George Frederick. *Esperanza*. Londres. Tate Gallery. Siglo XIX.

¹⁰⁰¹ ALCIATO, A., *Op. cit.*, p. 75, en su texto que acompaña a este lema nos dice:

*« Juntó Fortuna a dos de enfermedad
Diversa de sus cuerpos lastimados,
Más tan conformes en voluntad
Que a un mismo parecer fueron llegados.
Conciértanse que el que es de ceguedad
Enfermo, a el manco lleve, y concertados
Van por su vía a entrambos manifiesta,
Que uno la vista, el otro a los pies presta ».*

¹⁰⁰² Grimal nos explica desde Hesíodo, que en su obra los *Trabajos y Días*, la Esperanza fue una de las deidades que no pudieron salir de la caja de Pandora, cuando ésta abrió la jarra y dejó escapar su contenido. De las dos versiones existentes, en una de ellas, la jarra contenía todos los males, que destinaban los dioses a los seres humanos; y según otra versión, todos los bienes, que regresan con los dioses, dejando igualmente a los hombres en manos de las aflicciones. En ambas, la Esperanza queda dentro, de lo que nos dice Grimal que: « (...) De este modo, los hombres se vieron afligidos por todos los males y les quedó sólo el pobre consuelo de la esperanza ». Hesíodo narra la aparición de la Esperanza del siguiente modo: « (...) antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrear la muerte a los hombres [...]. Pero aquella mujer [Pandora], al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes. Sólo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra, y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra (...) ». La Esperanza, según Pérez-Rioja, fue, en la mitología clásica: « (...) una divinidad alegórica (la Elphis de los griegos y la Spes de los romanos), hermana del Sueño - que deja en suspenso nuestras penas - y de la Muerte, que les pone fin ».

Grimal, siguiendo a Hesíodo, nos dice que Pandora era la primera mujer, quien fue creada por Hefesto y Atenea por orden de Zeus. El resto de dioses ofrecieron cada uno una cualidad a Pandora, quien terminó siendo el regalo que hicieron los dioses a los hombres, para la infelicidad de estos últimos. Según Revilla, Pandora fue creada para vengar a Prometeo, titán enfrentado con Zeus, quien lo penalizó por haber creado al hombre, « (...) en cuanto sujeto de perversión y contrario al espíritu: de ahí el castigo » (según Paul Diel). Esta mujer fue entregada a Epimeteo, hermano de Prometeo, quien la toma por esposa, haciendo caso omiso de su hermano, que le advierte no aceptar nada de Zeus. Pandora simboliza, que la perdición del hombre, tiene su origen en la mujer. Véase GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 405 b; y cfr. los autores PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 165; HESÍODO, *Op. cit.*, *Trabajos y Días*, 90-95; y REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 335 y 358.

No se ha encontrado la existencia de tal venda, en los autores que hemos venido tratando hasta el momento, lo que no demuestra no existan otras versiones, de las cuales haya podido tomar Watts, para dotar de la venda, a la *Esperanza*, en su obra. Ripa, entre sus descripciones de las diferentes versiones acerca de esta figura, recoge a la Esperanza Falaz, que sin llegar a ser ciega, tiene cierta anomalía en la cara, al mencionarse un único ojo en la frente; aunque no parece ser esta cuestión, la que refleje el artista. Del resto de los atributos que nos describe, la caracterizan, nos interesan en concreto, unas grandes alas bajo las que se refugian desamparados, entre los que se encuentran también, en sentido figurado, los ciegos que se acogen a su amparo: « Tiene alas muy grandes porque a su sombra corre mucha gente, siendo infinita la turba de los ciegos y los descarriados ». RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, p. 256.

tuviese razonamiento, ni visión de las cosas, en su dolor; o que no quisiese verlas¹⁰⁰³.

LA RELIGIÓN

La Religión es otra figura que tiene su rostro oculto por un tenue velo, aunque en esta ocasión no parezca dicho atributo indicar ceguera, sino la sacralidad de esta figura asociada a lo divino, de la que se dice que está velada porque « mira hacia Dios ». Ripa indica que se la representa, con un fuego en su mano izquierda y una cruz y un libro, en la derecha; mientras que a sus espaldas, se sitúa un elefante (fig. 88)¹⁰⁰⁴.



Fig. 88.- Religión. RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena. 1613.

LA PAZ

La Paz aparece en una de las varias descripciones que Ripa hace de esta alegoría, como una mujer de rostro velado, que derrumba con una mano un caduceo hacia el suelo, donde hay una gran serpiente de diversos colores y terrible aspecto; mientras que, con la otra, se lleva un velo a los ojos. Ripa explica esta acción, de cubrirse los ojos para evitar la visión, del siguiente modo:

« Al cubrirse los ojos con el velo para no ver a la serpiente, nos muestra que la guerra, representada por la serpiente venenosa,

¹⁰⁰³ Según Cirlot, la roca, símbolo de la estabilidad, de lo inmutable que no cambia con el tiempo; siendo posiblemente escogida por el artista, para simbolizar la permanencia de los males que aquejan a la Esperanza, y sobre los que está asentada. La lira, según Chevalier y Gheerbrant, es interpretada, como un símbolo de la armonía cósmica; la cual no parece ser propicia a la Esperanza, pues sobre ella se aflige, y a ella parece dirigir sus anhelos. CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 886; cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 650.

Aunque entre las interpretaciones que se hacen de esta figura, desde la obra de Hesíodo, los diferentes autores encuentran a la Esperanza, más relacionada con el bien, que con los males de los que se rodeaba; pero barajándose la posibilidad de que hubiera sido interpretada equivocadamente esta figura, que no sería tal esperanza que aliviaría a los hombres, sino el mal que no avisa a los hombres de los males que van a recibir « sin esperárselos » (Espera), de ahí las desgracias que les sobrevienen. Según Revilla, de entre los diversos atributos que suelen acompañar a la Esperanza, destaca el ancla, que simboliza la firmeza; así como el color verde, asociado a la esperanza, y del que carecemos de datos para decir si caracteriza a las vestiduras, de esta representación de Watts. HESÍODO, *Op. cit.*, *Trabajos y Días*, véanse comentarios de Aurelio Pérez Jiménez a los vv. 90-95 de dicha obra; cfr. también REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁰⁴ *Id.*, *Op. cit.*, p. 373; Chevalier y Gheerbrant consideran que, el fuego simboliza la representación más cercana a la divinidad, ya que se encuentra asociado a valores de pureza e iluminación espiritual, los cuales desvían al hombre de su inclinación animal hacia lo terreno, de ahí que se considere que: « (...) el fuego sea la mejor imagen de Dios, la menos imperfecta de sus representaciones ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 514.

Ripa toma de los textos de Plinio que, el elefante es relacionado con lo sagrado, por considerarlo como el « animal más religioso », así como de gran bondad y justicia, por mostrarse incluso solícito para ayudar al hombre, que también es su enemigo, puesto que le tiende emboscadas; siendo también grande su discreción, guardándose de asustar a otros animales que pudiera encontrarse a su paso. También es reverenciador del Sol y las Estrellas, por bañarse cuando hay luna nueva, o por arrojar por alto hierbas, como pidiendo a las alturas, cuando se encuentra enfermo. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 261.

causa daños incalculables e infinitos, resultando nociva y perniciosa en extremo »¹⁰⁰⁵.

La ceguera de la Paz, personificación contraria a la guerra, es voluntaria y pasajera, cubriendo sus ojos para no ver los males, a los cuales arroja su caduceo; entendiendo que de este modo, quiere erradicar la maldad a la que no puede ver, porque no la soporta.

EL ATEÍSMO

La imagen de la *fig. 89* representa a una joven de ojos vendados, personificando al ateísmo ciego. Se la representa con humo saliendo de la boca, un libro en sus manos y una lanza lista para arrojar. Los símbolos de poder que ostenta, tales como el libro (de la sabiduría), o la lanza (de la guerra), son efímeros como el humo que sale de su boca; además de errados, puesto que los utiliza a ciegas¹⁰⁰⁶.



Fig. 89.- BOUDARD, Jean-Baptiste. *Alegoría de la ceguera. Iconologie tirée des divers auteurs. Ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes & généralement à tous les amateurs des beaux arts.* Parma. 1759.

EL TACTO

Durante el siglo XVII, los pintores retrataron en numerosas ocasiones, alegorías dedicadas a *los cinco sentidos*, de las cuales, y dentro del tema que nos ocupa, nos interesa el del tacto; sentido que ha sido atribuido desde siempre, más desarrollado en los ciegos - junto con el oído -, ya

¹⁰⁰⁵ *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, p. 187. Según los autores, GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Op. cit.*, p. 340; y RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, pp. 183 y ss.; la Paz fue una divinidad romana, cuya figura, que era asociada a la abundancia, propia de los tiempos de paz y ausencia de guerra. Esta figura ha sido representada mediante gran variedad de atributos - entre los que destaca la rama de olivo* -, tales como: el cuerno de la abundancia, la paloma, las alas, la corona o el árbol del olivo, junto a Cupido que le ofrece un ramo de dicho árbol, espigas de trigo, con una antorcha encendida para quemar armas, un castor que devora sus genitales, etc. Revilla dice que esta divinidad, procedente de Grecia, era hija de Zeus y Temis, conocida como Eirene o Irene; entre sus diferentes atributos, no se comenta el de la venda. Grimal la considera únicamente como una abstracción divinizada romana, a la que se dedicaron varios templos en Roma, y la cual era invocada en tiempos de guerra. Cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 340; GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 413 a; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 776.

* El olivo, desde la tradición judeocristiana, es el símbolo de la paz, ya que gracias a éste supo Noé que había terminado el castigo divino; y según la tradición, la cruz de Cristo también participaría del tronco de dicho árbol.

El caduceo, distintivo de Hermes, el mensajero de los dioses, está compuesto por una vara delgada, en la que se enroscan dos culebras. Siguiendo a Chevalier y Gheerbrant, el caduceo: « (...) se relaciona claramente con el caos primordial (dos serpientes que se baten), con su polarización (separación de las serpientes por Hermes) y con el enrollamiento alrededor de la varita que realiza el equilibrio de las tendencias contrarias alrededor del eje del mundo, lo cual permite a veces afirmar que el caduceo es símbolo de paz ». *Id.*, *Op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁰⁶ REITINGER, F.- 1997, *Schüsse, die ihn nicht erreichten: Eine Motivgeschichte des Gottesattentats*. FERDINAND SCHÖNINGH, Paderborn, p. 358; Revilla considera que tanto la lanza como el humo son elementos axiales que conectan el cielo y la tierra, y por ello relacionados con la divinidad. REVILLA, F., *Op. cit.*, pp. 221, 258 y 264.

que éstos terminan desarrollando, en mayor medida, dichos sentidos, si no equiparables a la vista, sí como modo de interactuar y desenvolverse en el mundo.

Nos encontramos en una época en la cual, desde la filosofía, se recogen las enseñanzas que desde el siglo XIII, hiciera Roger Bacon, las cuales encuentran continuación en el siglo XVII con Francis Bacon, o Locke; en definitiva, es un período en el cual nada surge de forma innata, siendo el método experimental acompañado del procedimiento deductivo, los recursos de que se vale el hombre, para aprender mediante los sentidos y el razonamiento deductivo.

Este tipo de cuestiones se gestaba, cuando comienza a ser representado el tema de *los cinco sentidos* en la pintura, que muestran de modo alegórico, como el hombre siente y conoce el mundo. El tema que nos ocupa, nos lleva a centrarnos en la figura del Tacto, el cual es representado en los pintores del Barroco, bajo la personificación de un ciego.

En la pintura de Rombouts (*fig. 90*), flanqueado por personificaciones del Oído y el Gusto, observamos a un anciano ciego que representa al Tacto, el cual sostiene con su mano izquierda un busto clásico, mientras que, con la derecha, toca la zona del rostro próxima a los ojos, de dicha escultura. El semblante de este ciego, representado con gran realismo, nos muestra unos ojos parcialmente abiertos, hundidos y desiguales, que presentan ciertas deformaciones, en una mirada estrábica y ausente. Pese a ello, y por encontrarse en un entorno alegórico y exuberante, no inclina a la compasión esta figura - que es más una metáfora -; aunque no deja de ser un retrato no exento de realismo, cuyo rostro se encuentra levemente alzado, respecto a la postura inclinada del cuerpo, hacia las esculturas sobre la mesa¹⁰⁰⁷.



Fig. 90.- ROMBOUTS, Théodore. *Los cinco sentidos*. (Detalle). Gante. Museum voor Schone Kunsten. Siglo XVII.

Ribera retrata a un personaje ciego, que encarna al Tacto (*fig. 91*), el cual viene a resumir un tema que había dado lugar a discusión, en el siglo anterior, sobre la comparación entre las dos artes. Así, el ciego se encuentra palpando los ojos de un busto, mientras una pintura se encuentra a su izquierda, sobre una mesa. Es un hombre tosco y sus

¹⁰⁰⁷ Nótese que los tipos de ojos representados en el arte con desigualdades o abiertos, pero dejando evidente existe alguna dificultad en ellos, no han sido frecuentes, destacando desde el capítulo 5, de *Ceguera desde los mitos*, el busto de Homero (*fig. 2*); la imagen de Tobías de Rembrandt de ojos abiertos y blancos (*fig. 30*); y la imagen del Jacob bíblico (*lám. 1*), así como desde el presente capítulo 9, la imagen del Tacto (*fig. 92*), ambas de Ribera; ya del siglo que nos ocupa, y de ojos no exactamente desiguales, pero que nos permiten entrever bajo la caída de los párpados, se muestra representada esta deficiencia. El recurso más habitual suele ser el de los ojos cerrados; o en todo caso, la postura de conjunto del personaje, los indicadores de la ceguera.

ojos están cerrados de modo aparentemente normal (la ceguera no resulta tan evidente, de no ser por la actividad que está realizando); la atención exclusiva a la escultura, ya que puede responder a la equiparación que se pretendía hacer entre las dos artes, diferenciando las maneras en que se puede acceder a su conocimiento, resultando la pintura imposible de distinguir a través del sentido del tacto, al carecer de relieve.



Fig. 91.- RIBERA, José de, *El Españolito. El Tacto*. Pasadena. North Simon Museum. 1613-1616.

En una obra posterior de Ribera (*fig. 92*), durante tiempo considerada como el retrato de un personaje real, éste vuelve a representar el tema del *Tacto*, mediante un anciano de ropajes raídos y aspecto místico, cuyos párpados entrecerrados apenas muestran los ojos sin vista de un ciego¹⁰⁰⁸. A diferencia de la imagen que viéramos en la *fig. 28* del primer capítulo, este ciego, que refleja a la vez el binomio dramatismo-naturaleza, no mueve a la compasión y manifiesta una gran seriedad moral. Tampoco se hace acompañar de un lazarillo, para mostrar que está desvalido, aunque podemos volver a mencionar que, como alegoría, no entra dentro de la intención de este concepto que supone el *Tacto*.

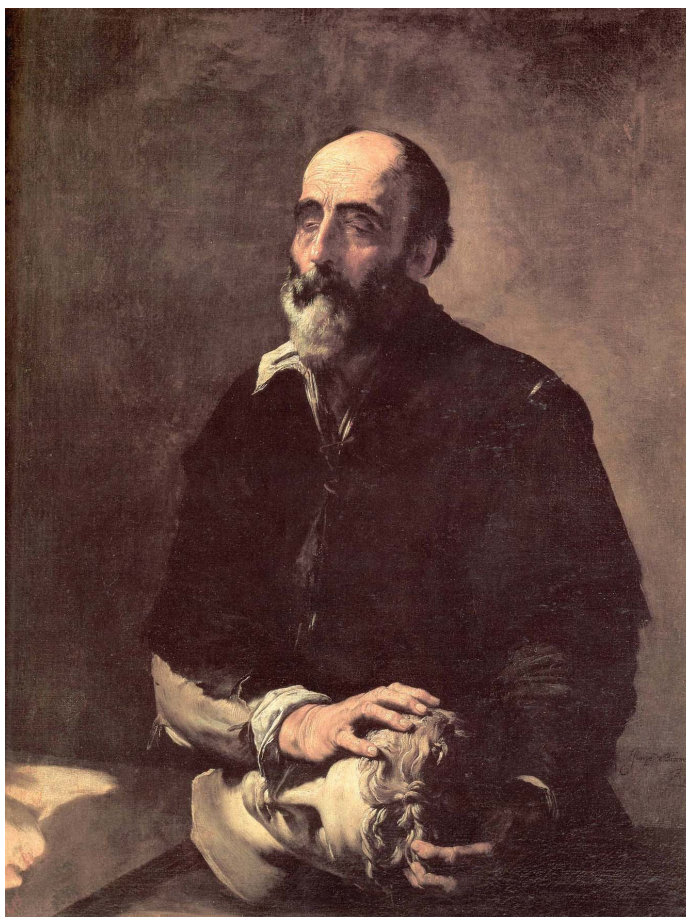


Fig. 92.- RIBERA, José de,
*El Españolito. El escultor
ciego (El Tacto)*. Madrid.
Museo del Prado. 1632.

Giordano singulariza a un personaje ciego, quien, iluminado bajo un fuerte foco de luz (*fig. 93*), palpa un busto de modo semejante a como lo hiciera el invidente de Rombouts (*fig. 90*). Este ciego, que tiene como antecedentes las obras del *Tacto* de Ribera, nos es presentado con los ojos cerrados, y de expresión concentrada en la escultura que palpan sus manos, entre sus brazos descansa el bastón. Parcialmente cubierto por

¹⁰⁰⁸ Fue conocida hasta 1952 como *El ciego de Gambazo*, pero fue descartado este nombre por aparecer pintada la misma figura en otra obra (*fig. 28, Mendigo ciego y su lazarillo*, ya analizada en las pp. 63-64); y por considerar, no se correspondía con la edad del escultor, que tendría que ser mucho más joven. Aunque tampoco esta obra coincide con la de Mechus (*fig. 94*), a la que se conoce bajo el mismo nombre, y que tampoco coincide con la edad del escultor. Ver VV. AA.- 1997, *Los cinco sentidos y el arte: Exposición, Museo del Prado*. MUSEO DEL PRADO, Madrid, pp. 180 y 186.

un ropaje de retazos, pudiera ser la figura del tradicional mendigo, aunque parece vestir con buenas telas. El rostro se encuentra levemente inclinado hacia la luz, postura ya mencionada como característica del ciego; estando sin embargo, el interés centrado en la escultura que tocan sus manos, situada en un nivel lógicamente inferior¹⁰⁰⁹.

Mechus pinta otro ciego de gesto más teatral (*fig. 94*), sentado, reclina su cuerpo para tocar con la mano izquierda una pintura, mientras que, con la derecha, tantea el rostro de un busto clásico, que descansa sobre sus piernas; volviendo a incidir en este tema mencionado, de la comparación entre ambas artes. Un perro y una tortuga se encuentran a sus pies, y un bastón descansa junto a las pinturas. Por el título que da nombre al cuadro, sabemos que se trata de un escultor de la época, Gomelli que hacia la mitad de su vida perdió la vista, y no por ello dejó de



Fig. 93.- GIORDANO, Luca.
El Tacto. Nueva York.
Colección Stanley Moss,
Riverdale-on-Hudson. 1660.

¹⁰⁰⁹ Véase *Id.*, *Op. cit.*, p. 182. Respecto a la obra de Ribera que nos ocupa, consideramos que también puede deberse este parcial descubierto del pecho y del brazo, a la descripción de Ripa, quien dice que el Tacto ha de llevar desnudo uno de sus brazos, aunque Ripa indique que éste sea el izquierdo y que dicha personificación es una mujer (licencia que en este caso, se habrían tomado tanto éste como todos los artistas, en su libertad de interpretación). RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 304. Vemos que se respetan todos los elementos propios del ciego: vestimenta irregular (a simple vista emula a la del mendigo, aunque luego la sucesión de paños es de buena calidad), lleva el bastón, y pudiera despertar algunos de los sentimientos que tradicionalmente, según hemos visto, se le atribuyen al ciego, pese a ser esta imagen una alegoría.

esculpir, destacando incluso, como autor de retratos. La vestidura de este ciego, descubre parcialmente pecho y hombros, encontrándose ajada como la de un mendigo. La expresión del ciego que abre la boca mientras compara ambas artes, es dramática, en la equiparación imposible, de los objetos que tocan ambas manos¹⁰¹⁰.

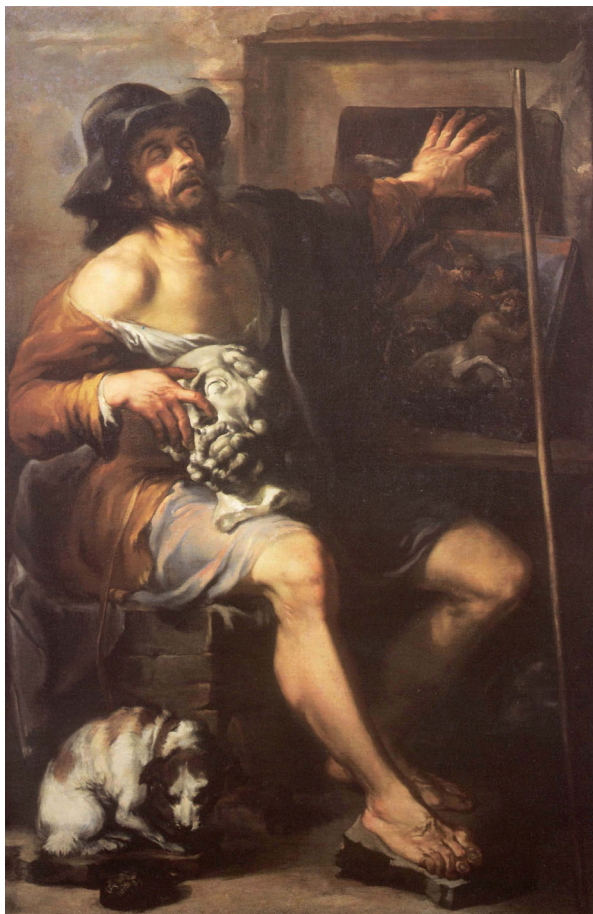


Fig. 94.- MECHUS, Livio. *El ciego de Gambazo (El Tacto)*. Florencia. Colección particular. Siglo XVII.

¹⁰¹⁰ Respecto a las imágenes mencionadas del perro y la tortuga, podemos decir del primero de ambos y siguiendo a Revilla, que puede ser: « (...) el guía por el reino de las sombras », aunque esto también supone asociar al ciego con la imagen de los muertos, con los cuales, por otro lado, también ha sido relacionada la ceguera (véanse pp. 421 y ss.). Ripa describe a una tortuga a los pies, junto a la imagen del *Tacto*. Este animal según Chevalier y Gheerbrant: « Entre dos conchas, (...) es mediadora entre el cielo y la tierra, además de sabia (...) porque se la supone vieja ». De este modo puede interpretarse que ambos animales participan como mediadores, de un conocimiento superior al del mundo meramente sensible, al que tiene acceso a través del tacto. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 304; y cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 1087-1088; y REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 345.

Se sabe que este escultor era cuidadoso en su vestimenta, sin embargo es representado como un mendigo « (...) al modo de los filósofos estoicos que despreciaban los bienes de la tierra en aras de su más alta dedicación intelectual ». Esto lleva a dudar de si se trata de la figura de una alegoría o de un retrato. Se piensa que esta obra pudo inspirarse en las de Ribera.

Otra obra donde aparece la representación de un ciego valiéndose del tacto para diferenciar entre las dos artes, la pintura y la escultura, pertenece al siglo XVII a MIEL, Jan. Turín. Galleria Sabauda. *Los cinco sentidos y el arte*, p. 186.

9.7. CEGUERA Y HAGIOGRAFÍAS

En ceguera y hagiografías se recogen algunos santos que en su mayor parte no son ciegos, encontrándose su relación con la ceguera, en ciertas ocasiones, mediante una ceguera simbólica que finaliza con la conversión a la fe por parte de los no creyentes, en otras por ser ciegos los que formen parte de los atributos característicos de estos santos; englobándose bajo dicha clasificación también personajes ciegos o que padecen de enfermedades de los ojos, como sea éste último ejemplo, el de San Francisco de Asís.

CECILIA

Cecilia, Santa romana que encarna la ceguera plenamente simbólica, no fue ciega ni cegada. Su vinculación a la ceguera está en relación con las conversiones al cristianismo, de aquellos que « *no viendo la verdad de un único Dios* », abrazan religiones basadas en ídolos. Su nombre ya desde su etimología, viene a dar origen a significados tales como « guía de ciegos » (*caecis via*), o « carente de ceguera » (*caecitate carens*). Cecilia llegaría virgen al matrimonio y seguiría conservando su virginidad, convirtiéndose a su esposo Valeriano y a su hermano Tiburcio a las verdades del cristianismo. La conversión para ellos implica que pueden ver al ángel de Dios con el que habla Cecilia, acontecimiento que a sus ojos les estaba vedado, antes de abrazar la nueva fe. La ceguera aparente de Tiburcio queda reflejada en una de las conversaciones que le dirige su hermano, Valeriano, destinadas a que conozca la fe que él acaba de acoger y, ante la que busca conseguir más prosélitos. La fe de un modo simbólico, les abre los ojos a realidades antes no percibidas:

« Llevamos en nuestras cabezas unas coronas de flores; aunque son muy vistosas y despiden destellos tan puros como los de la nieve, de momento tú no puedes verlas; pero te aseguro que, si aceptas la fe del Señor, así como he conseguido para ti la merced de que puedas percibir el aroma que exhalan las flores de que están hechas nuestras coronas, así también te conseguiré la gracia de que las veas (...) ».

« Hasta ahora - respondióle Valeriano -, tanto tú como yo hemos estado dormidos; pero ya hemos despertado, y desde ahora en adelante los dos viviremos en el mundo de la realidad ».

Y refiriéndose a la visión del ángel, que, antes veía sólo Cecilia, su mujer, pero que ahora ve también Valeriano, le dirá a su hermano:



Fig. 95.- Santa Cecilia. La Leyenda
Dorada. Siglo XV.

« (...) También tú podrás verlo y conversar con él si renuncias al culto de los ídolos y te purificas con las aguas del bautismo »¹⁰¹¹.

Esta ceguera simbólica ya ha sido vista, en la curación del ciego por Jesús, quien sana cuando abraza la verdad del cristianismo; y la veremos durante la Edad Media, en las figuras alegóricas de la Iglesia y la Sinagoga, pues la religión antigua « se encuentra ciega a las nuevas verdades ».

La ceguera también tiene connotaciones de impureza, en aquel no convertido, ambas tienen su fin con el bautismo:

« (...) llévame en seguida a presencia de ese varón de Dios, porque quiero purificarme ».

« No sé dónde puedes haber dejado tus ojos; con los nuestros, nosotros los cristianos vemos claramente que eso que tú llamas dioses no son más que unos bloques de piedra. ¡Anda!, tócalos con tus manos; tal vez mediante el sentido del tacto llegues a conocer lo que parece que eres incapaz de captar mediante el sentido de la vista »¹⁰¹².

Cecilia, tachando de ciegas a las autoridades al defender su fe, es condenada al martirio, siendo cocida primero, y luego decapitada¹⁰¹³.

Considerada, comúnmente, patrona de los músicos y cuyos atributos son instrumentos musicales como puedan ser el órgano, arpa, laúd o violín, Rafael la representa (*fig. 96*), rodeada de instrumentos, aunque esta atribución es muy posterior a la santa en el tiempo¹⁰¹⁴.

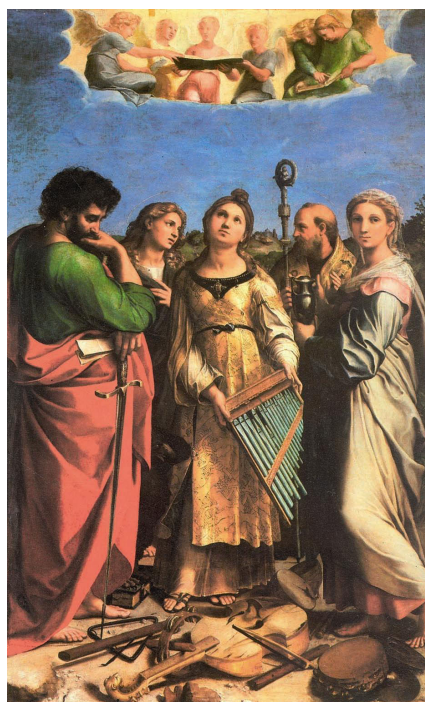


Fig. 96.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *Santa Cecilia entre San Pablo, San Juan Evangelista, San Agustín y Santa María Magdalena*. Bolonia. Pinacoteca Nazionale. 1514.

FLORENCIO

Florencio, Santo que llegó a ser obispo de Estrasburgo, y cuya relación con la ceguera es su atributo de una cieguita a los pies, pues parece que curó a la hija del rey Dagoberto de Austrasia, ciega y muda¹⁰¹⁵.

¹⁰¹¹ VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. II, p. 749.

¹⁰¹² *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 750-753.

¹⁰¹³ Vorágine dirá que fue « (...) *guía de ciegos*, por la luminosa ejemplaridad de su vida y por su constante dedicación a la contemplación de las verdades celestiales (...) », *careciendo de ceguera* « (...) en cuanto que vivió inundada por las luces de la sabiduría (...) ». *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 747-749.

¹⁰¹⁴ Tal atribución se realizó sobre el siglo XV, aunque parece que por una equivocación, ya que la santa debió de vivir entre los siglos I y III. Cfr. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 84-85; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 99; y FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰¹⁵ Ver RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, p. 532; y cfr. FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 112.

LONGINOS

Longinos era el jefe de una centuria romana y el cual llegaría a ser santo, pues por orden de Pilatos tuvo que custodiar a Cristo crucificado en la montaña del Gólgota. Longinos era casi ciego, y según *La Leyenda Dorada*, cuando clavó la lanza en el costado de Cristo, algunas de las gotas de sangre fueron a darle en los ojos quedando curado.



Fig. 97.- San Longinos. *La Leyenda Dorada*. Siglo XV.

« Dicen algunos que, ya fuese por vejez o enfermedad, tenía la vista muy debilitada, y que, al traspasar con su arma el pecho de Jesús, algunas gotas de la sangre que brotó del corazón divino le saltaron hasta sus ojos, y que al sentir la salpicadura comenzó a ver con perfecta claridad »¹⁰¹⁶.

También narra la leyenda que, quizá salvó la vista, gracias a su conversión al cristianismo, renunciando a su trabajo y dedicándose a la predicación. Su martirio a manos del gobernador, que intentaba se retractase de su fe, logró que éste sanara de la ceguera y locura que hace ya algún tiempo le aquejaban.

« (...) el gobernador dio orden de que inmediatamente degollaran a Longinos y, en cuanto este mandato fue ejecutado, postróse ante el cuerpo del mártir, lloró copiosamente, hizo penitencia, recobró la vista, sanó enteramente, se convirtió y se dedicó a hacer buenas obras hasta el final de su vida »¹⁰¹⁷.



Fig 98.- El milagro de Longinos. Sevilla. Biblioteca Colombina. Siglo XV.

En la miniatura de un misal (*fig. 98*), se retrata a Longinos, a la derecha de Cristo crucificado, cuya lanza, que se adentra en el costado, es asegurada con la mano derecha, mientras que con la izquierda se frota los ojos, señal de que está recuperando la visión. En la miniatura, Longinos tiene gran protagonismo,

¹⁰¹⁶ VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, p. 198. Revilla señala que en el evangelio se habla de un soldado que traspasó el costado de Jesús, pero que nada indica que éste fuera Longinos, pues la Biblia recoge en Juan que únicamente: « (...) uno de los soldados le traspasó el costado con una lanza, y seguidamente salió sangre y agua », y Mateo no menciona este hecho: « El centurión por su parte, y los que con él estaban custodiando a Jesús, al ver el terremoto y las cosas que ocurrían, tuvieron mucho miedo y decían: " Verdaderamente éste era Hijo de Dios "». Vorágine ha fusionado ambos relatos, así como la iconografía que ha retratado después al centurión Longinos clavando la lanza a Cristo. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 269; Jn. (19, 34) y Mt. (27, 54).

¹⁰¹⁷ VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 198-199.

en una escena en que Cristo dirige a él su mirada, mientras éste, alza un rostro de ojos cerrados.

Memling no destaca particularmente la figura de Longinos (*fig. 99*), puesto que hay dos soldados y un tercer personaje, rodeados por el ambiente de la Crucifixión; que parecen asegurar dos lanzas que alzan hacia Cristo. El personaje a su derecha, de vestimenta larga y clara es Longinos, pues se lleva la mano hacia los ojos, demostrando cómo Jesús efectuó conversiones y milagros, hasta el final de sus días¹⁰¹⁸.



Fig. 99.- MEMLING, Hans. *Crucifixión*. Chantilly. Museo. Siglo XV.

LUCÍA

Lucía, Santa y virgen siciliana del siglo IV, a la que se considera como patrona de los ciegos, pues se la venera como « curadora de las enfermedades oculares, las oftalmias y la ceguera ». Su nombre viene de la palabra *luz*, (*lux*) puesto que al igual que ésta, su camino es recto, permaneciendo inmaculada al entrar en contacto con lo impuro. La etimología de su nombre generó una leyenda, según la cual, Lucía se había arrancado los ojos y colocándolos sobre una bandeja, se los habría enviado a su novio; siendo estos ojos el atributo por el que se la conoce, y habiendo luego, la Virgen, realizado el milagro de haberle « hecho nacer otros nuevos ». Curó con su fe a su madre, que padecía de hemorragias, cuando ambas fueron a visitar a Santa Ágata; y después repartió los bienes que correspondían a su dote, entre los pobres. Esto hizo que fuese denunciada por su novio, suceso que terminaría en su martirio, condenada primero a un lupanar, pero ante la



Fig. 100.- Santa Lucía. *La Leyenda*. Dorada. Siglo XV.

¹⁰¹⁸ Otras representaciones de Longinos que recupera la vista las encontramos, según CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, p. 34, en:

Siglo XV: VAN DYCK, Anton. (Separa los personajes, Longinos señala sus ojos pero es otro el que clava la lanza). (s. l.).

Siglo XVI: SOLARIO, Andrea. (s. l.); CORNELISZ VAN OOSTSANEN, Jacob. (s. l.).

Siglo XVII: RUBENS, Pieter Paul. *La lanzada del centurión*. (s. l.); HERNÁNDEZ, Gregorio. Museo de Valladolid.

Siglo XVII: BERNINI, Gian Lorenzo. *San Longinos* (estatua monumental). Roma. Basílica de San Pedro.

imposibilidad de levantarla del suelo, fue quemada allí mismo, y como no muriese, terminó siendo degollada¹⁰¹⁹.

Cossa retrata a una santa de unos ojos entrecerrados y desiguales (*fig. 101*), que parecen dirigirse hacia los ojos abiertos sobre la pequeña rama, atributo éste, propio de la santa.

Tiépolo retrata a Lucía recibiendo la comunión (*fig. 102*), a sus pies una bandeja con los atributos iconográficos de los ojos y el puñal¹⁰²⁰.



Fig. 101.- COSSA, Francesco del. *Santa Lucía*. Washington. National Gallery. 1473.



Fig. 102.- TIÉPOLO, Giambattista. *Última comunión de Santa Lucía*. Venecia. Iglesia de los Santos Apóstoles. 1748-1750.



Fig. 103.- ZURBARÁN, Francisco de. *Santa Lucía*. Chartres. Musée des Beaux-Arts. 1636.

¹⁰¹⁹ RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, pp. 268-269. *La Leyenda Dorada* no relaciona a la santa con la ceguera ni con el atributo de los ojos, por el que es conocida. Véase VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 43 y ss. Giorgi añade respecto a los ojos que « (...) se los arrancaron, y después ella misma se los colocó de nuevo ». GIORGI, R.- 2002, *Los santos*. (Traducción: Carmen Muñoz del Río). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona, p. 223.

Ferrando Roig explica que: « Ni en las antiguas pasiones ni en la *Leyenda Áurea* se habla del tormento de sacarle los ojos; al parecer el atributo no tiene otro fundamento que su nombre derivado de *luz*; y por esta razón en el extranjero se la ve representada también con una lámpara o linterna encendida. Otros atributos hacen referencia al martirio: palma, llamas, cuchillo o puñal en el cuello ». Duchet-Suchaux y Pastoureau nos dicen que: « El motivo de los ojos llevados en una bandeja o en una copa no aparece hasta el siglo XIV. Ilustra un episodio tardío de la leyenda: en el curso de sus diversos suplicios, Lucía se habría arrancado los ojos para enviarlos a su pretendiente, y éstos habrían sido milagrosamente colocados de nuevo en su lugar ». Revilla recoge que entre sus atributos también figuran, además de « (...) los ojos depositados sobre una bandeja, plato o copa. También ha sido representada con una espada o un puñal hiriéndole la garganta, en alusión a su martirio ». Réau añade: « No obstante, a veces lleva sus ojos en la palma de la mano, como flores en el extremo de un tallo, en la punta de un puñal, o clavados en un pincho ». Véanse FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 174; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 249; y cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 270.

¹⁰²⁰ « (...) todavía quedó Lucía viva e inmóvil en el sitio en el que tanto la habían atormentado, hasta que acudieron unos sacerdotes que le dieron en comunión el Cuerpo de Cristo y, en cuanto hubo comulgado, entregó su espíritu a Dios ». VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. II, p. 46. Réau nos dice que: « Los dos ojos que le servían de atributo no eran los suyos, sino, por decirlo así, eran armas parlantes. Se trata de un despropósito iconográfico que ha engendrado la leyenda de los ojos arrancados ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 268.

Zurbarán la representa (*fig. 103*) llevando en la mano derecha la bandeja con los ojos, y en la izquierda una palma, atributo que como se ha visto, hace referencia al martirio y el cual alude a la « resurrección de los justos y la inmortalidad del alma »¹⁰²¹.

LUTGARDA

Lutgarda, Santa nacida en Bravante en el siglo XII, profesaba la orden cisterciense o de San Benito. La ceguera le aconteció a los 53 años. Antes de morir tuvo la visión de Cristo clavado en la cruz, « quien desclavaba una de sus manos para atraerla hacia él y besar la herida de su costado ». En sus representaciones, aparece ante la imagen de Cristo crucificado con « un hilo de sangre que va del costado de Cristo a sus labios »; en ocasiones Cristo la abraza con la mano diestra que habría desclavado de la cruz. De ciega es cuando le acontece la visión de Cristo, luego la ceguera física no la impide la visión interior o espiritual, y como se ha visto en los ciegos en otras ocasiones, Lutgarda *ve*¹⁰²².



Fig. 104.- Santa Lutgarda.
Barcelona. Archivo
Histórico de la Ciudad.
(s. f.).

En la imagen de la *fig. 104* se representa a la santa que se nutre de la sangre de Cristo, quien la corona desde las alturas, por medio de dos ángeles que vuelan por encima de su cabeza. La santa es ciega, pues la representación se corresponde con la visión antes de fallecer, aunque la ceguera no aparece reflejada en la imagen.

MATILDE

Matilde, Santa y emperatriz alemana que vivió durante el siglo X y fue esposa del emperador Enrique I. Dedicó su vida a fundar hospitales, iglesias y monasterios, distribuyendo, además, sus riquezas entre los pobres. Tiene como atributos una maqueta de iglesia, una bolsa con dinero, una corona imperial, o un niño a su lado, que sería su hijo Otón y, según Ferrando Roig, tiene también a ciegos como atributo, por lo que puede considerarse también sanadora de éstos¹⁰²³.

ODILIA

Odilia, también conocida como Odila de Alsacia u Otilia, nació a mediados del siglo VII, siendo la hija de una familia de duques alsacianos. Odilia nació ciega y fue criada en un monasterio,

¹⁰²¹ Ver DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 303.

¹⁰²² Véanse RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 287; y FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 178.

¹⁰²³ Ver *Id.*, *Op. cit.*, p. 195; y cfr. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 378.

recuperando la vista en éste, tras su bautismo por el obispo de Bavaria, San Erardo o Edgardo; y llegando a ser abadesa del convento de Hohemburg en Alsacia. Es considerada como Santa Lucía, patrona de los ciegos y de los oculistas, además de ser invocada en las plegarias a los muertos, pues lograría liberar a su padre del purgatorio, evitando que fuese al infierno. En el siglo XIX su culto la llevaría a convertirse en patrona de dicha región francesa. Réau nos habla de: « Un himno que canta las alabanzas de la virgen que nació ciega y abre las puertas cerradas de los ojos »¹⁰²⁴:

« Salve, Virgo, caeca nata,
Portas clausas oculorum
Tibi pandit Rex Coelorum »¹⁰²⁵.



Fig. 105.- Santa Odilia.
Dijon. Musée des Beaux-
Arts. Siglo XVI.

En las representaciones de las imágenes que se corresponden con las *figs.* 105 y 106 vemos dos representaciones de la santa cuyo atributo más destacado, al igual que en Santa Lucía, son los ojos abiertos, aunque Odilia los lleva sobre un misal y va vestida de abadesa benedictina. En la representación de la *fig.* 106 la vemos arrodillada orando para salvar al padre del purgatorio, quien quiso matarla por nacer ciega y que, como gobernante poderoso, debió de llegar a realizar abusos de autoridad respecto a sus subordinados. Esta imagen

junto con la anterior de la santa con los ojos sobre el libro, llegan a ser dos de las imágenes representativas de la devoción a esta santa, de



Fig. 106.- Santa Odilia
librando del Purgatorio
a su padre. Karlsruhe.
Museo. Siglo XVI.

¹⁰²⁴ Según Réau: « Esta parte de la vida de Santa Odila se copió de la vida de santa Salaberga de Laon, abadesa fundadora del monasterio de Saint Jean de Laon, quien también era ciega de nacimiento y fue curada por Eustasio, abad de Luxeuil, de regreso a un viaje a Baviera. Se limitaron a cambiar Edgardo por Eustasio ». *Íd.*, *Op. cit.*, vol. IV, pp. 451-453.

El padre de Odilia deseaba un hijo. Al nacer la niña con una tara física de la que se avergonzaba, decidió matarla, salvándose la niña gracias a su madre, que la llevó a escondidas del padre al monasterio francés de Balma, donde sanó la vista, creció y se educó. Montoro cuenta una historia parecida, pero donde la santa habríase criado en el propio castillo donde vivían, pero de un modo apartado y al cuidado de una cristiana muy devota. Véanse FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 209; y cfr. MONTORO MARTÍNEZ, J., *Op. cit.*, vol. I, p. 506.

Montoro recoge que: « Santa Odilia siempre socorrió a pobres y mendigos, principalmente a los ciegos, sintiendo un profundo respeto y amor por las mujeres sin vista. Ello le motivó a fundar la abadía de Hobembourg, que llevó su nombre, donde acogió a muchas damas privadas de visión, para que haciendo vida monástica también se ejercitasen en labores de punto y otros menesteres útiles, pues decía que el ocio es el padre de todos los vicios ». *Íd.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 508.

¹⁰²⁵ *Íd.*, *Op. cit.*, vol. IV, p. 452.

doble culto y abogada de los ciegos¹⁰²⁶. Su ceguera nos recuerda a la simbólica, ya comentada, la cual desaparece tras el bautismo.

FRANCISCO DE ASÍS

San Francisco de Asís padeció cierta enfermedad en sus ojos, lo que le obligó a someterse a varias curaciones y tratamientos para evitar la ceguera. La *Legenda Maior* de San Buenaventura recoge, cómo el santo accedió a un doloroso tratamiento de cauterización para curar su dolencia, y el cual resultó por la voluntad de Dios, tan leve, que San Francisco de Asís no sufrió ningún tormento.

« (...) habiendo contraído una enfermedad por el continuo llanto, y habiéndole aconsejado el médico que, si quería evitar la ceguera corporal, se abstuviera de llorar, respondió el santo varón: “ Hermano médico, no se ha de rechazar en lo más mínimo la visita de la luz eterna por el amor de la luz que nos es común con las moscas, porque no ha recibido el espíritu el beneficio de la luz a causa de la carne, sino la carne a causa del espíritu ”. [...] Una vez que los médicos le aconsejaban, y los frailes le persuadían con insistencia, que permitiera ser ayudado por el remedio del cauterio, el varón de Dios dio humildemente su consentimiento, porque veía que esto era saludable y desagradable a la vez. Así pues, vino el cirujano, a quien habían llamado y puso al fuego el instrumento de hierro para realizar el cauterio. Mas el siervo de Cristo, confortando su cuerpo, ya estremecido por el horror, se puso a hablar al fuego (...) “ Ruego al Señor grande, que te creó, que atempere en mí tu calor, para que, quemando suavemente, pueda aguantar ”. Acabada la oración, hizo la señal de la cruz sobre el instrumento de hierro incandescente, y a continuación se mantenía firme. Penetró el hierro crepitante en la carne tierna, alargándose el cauterio desde el oído hasta las cejas. Cuánto dolor le causara el fuego, lo expresó el propio santo diciendo a los frailes: “ Alabad al Altísimo, porque en verdad os digo, ni he sentido el ardor del fuego, ni dolor alguno en la carne ”. Y dirigiéndose al médico dijo: “ Si no está bien quemada la carne, presiona de nuevo ”»¹⁰²⁷.



Fig. 107.- San Francisco de Asís. *Legenda Maior*. Madrid. Convento Cardenal Cisneros. Fines siglo XIII y ppios. XIV.

¹⁰²⁶ *Id.*, *Op. cit.*, vol. IV, pp. 269 y 453. Veánse además los autores CAPDEVILA, M., *Op. cit.*, p. 38; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 452. Según Duchet-Suchaux y Pastoureau, entre sus representaciones, tenemos el conocimiento de un tapiz donde aparece la santa siendo bautizada, que viene a ser el momento en que recobra la vista. Estrasburgo. Musée de Saint-Étienne. Hacia 450. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 298.

¹⁰²⁷ BUENAVENTURA, SANTO.- 2004, *Vida de San Francisco: Legenda Maior*. (Traducción: Luis Pérez Simón). SAN PABLO, Madrid, p. 63; para una mayor información véase FRANCISCO DE ASÍS, SANTO (Guerra, Jose Antonio, ed.).- 1978, *San Francisco de Asís: Escritos, biografías, documentos de*

En la imagen miniada de la *fig. 107*, podemos observar cómo el cirujano aplica la cauterización en la cabeza de San Francisco, ante la observación de un grupo de frailes. Ésta, no es efectuada como narra Buenaventura (« hasta las cejas »), siendo realizada hacia la parte frontal de la cabeza.

9.8. OTRAS HAGIOGRAFÍAS

Hemos dado algunos ejemplos de personajes relacionados con la religión cristiana ciegos o relacionados con la ceguera, pero no puede desarrollarse aquí a todos aquellos que han sanado a ciegos. Podemos destacar entre otros a San Apolinar, o a Santa Anastasia, los cuales recoge *La Leyenda Dorada*.

APOLINAR

Fue discípulo de San Pedro y de entre sus muchos milagros se le conoce el de dar la vista a varios ciegos. En unos de ellos, el padre de un muchacho ciego, el juez Tauro, se convirtió al cristianismo tras haber sanado San Apolinar a su hijo, y en su vejez devolvió la vista a un hombre de noble linaje que era ciego. De modo parecido a como viéramos en las curaciones de Cristo a los ciegos, también en los santos pueden verse estos milagros, que se consideran como los más difíciles de realizar y que convierten a los ciegos en poseedores de una enfermedad simbólica y en figuras que acompañan a los santos, estando su aparición ligada a las disposiciones de la religión¹⁰²⁸.



Fig. 108.- Santa Anastasia de Sirmio en la hoguera. *La Leyenda Dorada*. 1483.

ANASTASIA

De entre dos santas que tienen el mismo nombre, la que nos ocupa, fue hija de un pagano de la alta aristocracia de Iliria, a la que se conoce como Anastasia de Sirmio. Dios castiga con la ceguera a un prefecto de Iliria, tras haber intentado yacer con la santa. Este relato no difiere de los ya vistos en los mitos griegos cuando los dioses castigaban con la ceguera a los mortales, que habían cometido un pecado de tipo sexual¹⁰²⁹.



la época. LA EDITORIAL CATÓLICA. COLECCIÓN BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid, pp. 326-327.

¹⁰²⁸ VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 393-394.

¹⁰²⁹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, vol. II, pp. 19-20; y cfr. VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, p. 59.

10. LOCURA DESDE LAS ALEGORÍAS

« Todo iniciado parece loco por algún aspecto de su comportamiento, que escapa a las normas comunes. “ La sabiduría iniciática parece locura para el buen sentido vulgar. Una leyenda peúl dice que hay tres clases de locos: el que tenía todo y pierde todo bruscamente; el que no tenía nada y adquiere todo sin transición; el loco, enfermo mental. Se podría añadir un cuarto: el que sacrifica todo, para adquirir la sabiduría, el iniciado ejemplar (...) ”. El loco simboliza en este sentido al que desafía todas las normas del éxito y de la opinión.

Según el Evangelio, la sabiduría de los hombres es locura a los ojos de Dios, la sabiduría de Dios locura a los ojos de los hombres ».

CHEVALIER Y GHEERBRANT.- *Diccionario de los símbolos.*

La *locura desde las alegorías* engloba desde el mismo concepto de locura, representado como un personaje metafórico o simbólico y con una serie de características o atributos tales como: la desnudez, el cetro o bastón de loco, determinados colores en los ropajes, el desorden de su aspecto, etc.; hasta ser interpretada esta locura desde un contexto amoroso, que enloquece o ciega los sentidos; o bien como una supuesta necedad atribuida a ciertos personajes en sus acciones, o que parecen carecer de razón ante una verdad para todos evidente. Dentro de esta última clasificación se encontraría al considerado loco por su negativa de acogimiento de la doctrina cristiana, siendo recobrada la cordura ante la conversión del individuo, según veremos en las curaciones de Jesús de Nazaret.

Otro tipo de locura alegórica representada desde el arte ha sido la relacionada con el misticismo religioso, que implica el sacrificio y abandono de las cosas terrenales en busca de una santidad « practicando la pobreza, el desnudamiento interior y la aniquilación del Yo », según González Duro; que no viene sino a referirse a aquellos que tienen « como fin la contemplación o el desprecio del Mundo por amor de Dios », señalará Ripa. Los personajes así tildados de locos no serían tales desde un punto de vista médico, sin tener tal término un significado peyorativo por su asociación con la divinidad o lo religioso¹⁰³⁰.

La locura metafórica ha sido también representada en el arte a partir del tema de las operaciones de la « piedra de la locura », siendo mostrada la sinrazón como una piedra saliente en la cabeza de algunos individuos, en

¹⁰³⁰ GONZÁLEZ DURO, E., *Op. cit.*, vol. I, p. 235; RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 29.

una parodia que no excluye una crítica a ciertas prácticas y creencias artificiosas de la sociedad medieval.

Engloba así la locura una serie de interpretaciones muy amplia desde el arte, donde el loco puede ser interpretado como un sabio y respetado como tal, con esa asociación de la locura con lo divino que ya viene desde la Antigüedad¹⁰³¹.

10.1. LOCURA COMO ALEGORÍA

La Locura como alegoría ha tenido una serie de representaciones que desde la Edad Media han ido forjando una iconografía más o menos constante en sus representaciones. Así la menciona Revilla:

« (...) la Demencia o Locura era un hombre haraposo, con una cachiporra, avanzando entre piedras, probablemente arrojadas contra él por la chiquillería, según la mala costumbre de apedrear a los locos »¹⁰³².



Fig. 109.- RIPA, Cesare.
Locura. Iconologia.
Venecia. 1645.



Fig. 110.- HOLBEIN, Hans *El Joven.*
El insensato. Icones historiarum veteris testamenti.
Yale. Beinecke Library. 1547.

Según Ripa, la locura alegórica puede representarse de las siguientes maneras:

« Joven destocada y descalza que lleva una piel de oso cruzada en bandolera, vestida con traje de variados colores. Con la diestra sostendrá una candela encendida, viéndose además un Sol que a su lado de pone [...]. Se pinta joven, despeinada y descalza, por cuanto el loco no se estima ni a sí mismo ni a los otros, manteniéndose alejado del trato habitual con sus semejantes, pues no conoce el bien que de dicho trato se sigue [...]. El variado color de su vestido denota la inestabilidad que reina en la Locura. La piel de Oso significa que la mayor parte de los locos suelen ser

¹⁰³¹ Véase TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 55.

¹⁰³² REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 137.

muy dados a la violencia, razón por la que se les ve continuamente realizar muchas y diversas extravagancias.

Sostiene por último con la izquierda una candela encendida frente al Sol; pues es signo evidente de Locura intentar ver mejor con una pequeña lucecilla que con la luz potente y esplendorosa del astro solar (...) »¹⁰³³.

Ripa describe también otra manera de representar la Locura (fig. 109):

« Hombre de edad madura, revestido con negro y largo traje. Ha de estar sonriendo y montado a caballo de una caña, sosteniendo con la diestra un molinillo de viento de papel, gracioso juguete con el que se entretienen los niños (...) »¹⁰³⁴.

En la imagen de Holbein *El Joven* (fig. 110) puede verse un ejemplo de la figura de la Locura, donde se aúnan algunas de las características ya mencionadas para su representación: un hombre, aunque no anciano, camina entre piedras y seguido por un grupo de niños, además de montado sobre una larga caña y sosteniendo un molinillo de papel bajo uno de sus hombros. Sus ropajes están desordenados y parecen harapientos, ha perdido una de sus sandalias y en la cabeza lleva un tocado de largas plumas en colocación desordenada¹⁰³⁵.

En la imagen de la fig. 111 Metsys representa de modo caricaturesco a la figura de la Locura llevándose un dedo a unos labios cerrados y sonrientes, teniendo a su derecha y a la altura de la boca la inscripción: *Mondeken Toe* (Mantén tu boca cerrada). En la frente muestra cierta protuberancia o tumor, en alusión a la « piedra de la locura » de la que trataremos más adelante, y en el remate del gorro de loco una cabeza de gallo con el pico abierto, la cual, según Tietze se encuentra cacareando alegremente, mostrando la algarabía de la risa que de común se le atribuye al loco. En el bastón, un pequeño loco emerge mostrando sus posaderas mientras sonríe desvergonzadamente al espectador, en una



Fig. 111.- METSYS, Quentin. *Alegoría de la Locura*. Nueva York. Colección Held. Entre 1510-1520.

¹⁰³³ RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, pp. 29-30.

¹⁰³⁴ *Id.*, *Op. cit.*, vol. II, pp. 28-29. Revilla menciona que esta última alegoría, pese a no ser referida como tal por Ripa, se refiere a la « demencia senil » del anciano, que pese a no ser locura en sí, presenta comportamientos en apariencia semejantes. Cfr. REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 137.

¹⁰³⁵ Las plumas pudieran hacer alusión a la ligereza de un pensamiento versátil y atolondrado, aunque al ser una corona de plumas, asociada al poder, pudiera interpretarse como cierta independencia o superioridad de aquel que perdido el seso no se atiene a ley alguna sino a su propio albedrío. Cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 845.

expresión de ofensa que, también según Tietze, ya ha sido utilizada en anteriores ocasiones asociada a actitudes ofensivas y humillantes de cierto tipo de personajes¹⁰³⁶.

Según Gilman, el origen del bastón en la figura de la Locura no es clara, pudiendo derivar de la imagen de Saturno con los diferentes atributos según las épocas, entre los que se encuentran entre otros, la hoz, la guadaña o la muleta¹⁰³⁷.

10.2. LOCURA COMO MELANCOLÍA

La Melancolía como figura alegórica es protagonista de numerosas imágenes desde el arte. Ya hemos tratado de la locura como *tristeza o melancolía* en los primeros capítulos, así de cómo era entendida dicha enfermedad¹⁰³⁸. En el terreno de las alegorías dicha figura cobró tanta importancia como la imagen de la Locura, conformándose la Melancolía como una figura independiente en la que sigue destacando de entre sus versiones, la de una postura sedente con un brazo sobre el que reposa su cabeza.

Ripa describe la Melancolía (*fig. 112*) de la siguiente manera:

« Mujer vieja, muy triste y dolorida, vestida con un paño basto y sin ningún ornamento. Se pintará sentada en un peñasco y con los hombros apoyados en las rodillas, sujetando el mentón con ambas manos y poniéndose a su lado un arbolillo enteramente desnudo, despojado de hojas y plantado entre piedras [...]. Se

¹⁰³⁶ Sea un ejemplo de esta actitud insultante el loco representado por FOUQUET, Jean, en la *fig. 74* del capítulo 2, de la presente investigación, en *Locura como realidad*, p. 116. Véanse TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 94; cfr. RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 29.

Otras imágenes de esta locura alegórica serían las siguientes:

Siglo XIII: Dos imágenes en la misma catedral: *La Locura* (altorrelieve, mujer vestida caminando con una especie de bastón en la mano, portada central de la fachada occidental; y en la misma fachada, otra imagen de la locura en rosa o ventana circular, mujer vestida con un bastón en una mano y un pan circular en la otra). Ambas en París. Notre-Dame; *La Locura* (altorrelieve, mujer vestida que parece estar corriendo, con puños cerrados y cabeza que mira hacia atrás con la boca abierta). Amiens. Notre-Dame; *Locura* (dos personajes luchando en parte inferior de inicial de Salmo, contrapuestos a la figura de la Cordura, situada en la parte superior, representada en las figuras de Cristo con la mano derecha levantada bendiciendo y un rey en actitud orante). Ms. lat. 10525. *Salterio de San Luis*. París. Bibliothèque Nationale.

Según Tietze (siguiendo a Ripa, quien a su vez toma como referencia a A. Valeriano), entre otros atributos que han identificado a la locura se encuentran un ave, que puede ser una lechuza, y la escoba, asociados a personajes vulgares e innobles. Tietze toma como ejemplo la siguiente imagen del siglo XVI: *Esopo* (personaje maltrecho con una lechuza a sus pies y apoyado en el palo de una escoba). Londres. Victoria and Albert Museum; FLÖTNER, Peter. *Loco* (viste traje de loco con capucha de orejas rematada en una cresta de gallo, tiene un recipiente pegado a las posaderas y un ave en la cabeza y apoya ambos brazos en sendos bastones mientras sostiene un cojín con objetos sin valor alguno). Londres. British Museum.

Siglo XVII: QUELLINUS, Artus. *Imagen de la Locura* (escultura de loca desnuda sentada tirándose de los cabellos, con piernas y brazos en contorsión, y espalda arqueada hacia atrás). Ámsterdam. Rijksmuseum; MITELLI, Giuseppe Maria. *Proverbi Figurati* (un hombre camina llevando en cada uno de sus brazos un molinillo de viento, estando atado a cada uno de ellos un globo. La vestimenta y apariencia del hombre se muestra partida: en su parte derecha de la cabeza lleva un sombrero de ala ancha y exagerada, largos cabellos, barbilampiño y vistiendo un traje de faldón; mientras que en la izquierda el ala del sombrero es más bien pequeña, tiene un largo y fino bigote, y un traje de pantalón. Un perro observa la escena levantando sus patas traseras). Yale. Beinecke Library.

LAHARIE, M., *Op. cit.*, p. 305 y figs. 14-17 de dicha obra; GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 10 y 19; y TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 33.

¹⁰³⁷ GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 10; y cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, pp. 199, 203, 207-208.

¹⁰³⁸ Véanse pp. 132 y ss. del capítulo 2 de la presente investigación, *Locura como realidad*.

pinta anciana por ser los jóvenes de ordinario más alegres, y los viejos por el contrario melancólicos [...]. Va mal vestida y careciendo de adornos, a semejanza de los árboles cuando se ven sin hojas y sin frutos; pues nunca levanta su ánimo el melancólico hasta el punto de pensar en procurarse las necesarias comodidades, a fin de proveer o rehuir los males que imagina le acechan.

La roca en la que se apoya muestra cómo el melancólico es muy duro y estéril de obras y palabras, tanto para sí mismo, como para los otros, al igual que la roca, que no produce hierba, ni permite tampoco producirla a la tierra que tiene por debajo (...) »¹⁰³⁹.



Fig. 112.- RIPA, Cesare. *Melancolía*. *Iconología*. Padua. 1611.



Fig. 113.- RIPA, Cesare. *El melancólico*. *Iconología*. Roma. 1603.

Ripa también describe de modo alegórico dentro de los temperamentos, el carácter melancólico (*fig. 113*) de la siguiente manera:

« Hombre de tez oscura, que con la mano izquierda sostiene un libro abierto, viéndosele enfrascado en su estudio. Lleva la boca ceñida con una venda, y sostiene con la diestra una bolsa cerrada. Sobre su cabeza se verá el Pájaro Solitario.

La venda que le cubre la boca simboliza el silencio que suele dominar a los melancólicos, siendo éstos fríos y secos por naturaleza. Pues al igual que la calidez produce locuacidad, al contrario el silencio viene provocado por la frigidez.

El libro abierto y la atención centrada en el estudio muestran cómo los melancólicos son muy dados a estudiar, haciendo muchos progresos en dicha actividad, mientras rehuyen el trato con sus semejantes [...]. Por ello se pinta sobre su cabeza el Pájaro Solitario, ave que habita en lugares desiertos y que nunca

¹⁰³⁹ RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, p. 65.

conversa con los suyos. Por fin, la bolsa cerrada significa la avara naturaleza que suele dominar a los melancólicos (...) »¹⁰⁴⁰.



Fig. 114.- DURERO, Alberto. *Melencolia I.* Paris. Bibliothèque Nationale. 1517.

¹⁰⁴⁰ *Id.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 205.

Algunas imágenes donde aparece la figura del melancólico como avaro y portando la bolsa (o en su defecto, atesorando monedas), suelen estar relacionadas con Saturno, planeta melancólico, encontrándose en el siglo XV los siguientes ejemplos:

Siglo XIII: *Mes de Agosto* (altorrelieve, representado como un hombre sentado y con la cabeza reposando en una mano). Venecia. San Marcos.

Siglo XV: *Los hijos de Saturno* (el melancólico, con la mano apoyada en la cabeza y sosteniendo la bolsa, se encuentra en el margen superior izquierdo de un manuscrito astrológico, el resto de temperamentos se encuentran enmarcando las tres esquinas restantes). Erfurt. AngerMuseum; *Saturno y sus hijos* (con muletas, aspecto de leproso y una bolsa sobre los hombros). Ms. Md. 2, fol. 267. Tübingen. Universitäts-bibliothek; *Saturno contando dinero* (sentado ante una mesa con una caja de monedas a su izquierda, y una hilera de monedas enfrente que se encuentra contando). Ms. Pal. Lat. 1369, fol 144v. Roma. Biblioteca Apostólica Vaticana; *El melancólico como avaro* (un hombre de pie y con una pala se inclina sobre un pequeño arcón cuya tapa se encuentra levantando). *Von den vier Complexión der Menschen*. Ms. Md. 2, fol. 146 v. Tübingen. Universitätsbibliothek; *Los cuatro temperamentos* (el melancólico se encuentra en un lateral de la imagen con una pequeña bolsa pendiendo de su cintura). Ms. Nouv. Acq. fr. 3371, fol. 4 v. Paris. Bibliothèque Nationale; *Los cuatro temperamentos* (pliego, el melancólico aparece de pie ante una mesa con monedas, y llevando en la mano una bolsa de monedas; sostiene además su cabeza con la mano izquierda). Zurich. Zentralbibliothek; *Los cuatro temperamentos* (el melancólico lleva una bolsa atada por un cordel a la cintura). *Libro gremial de los barberos-cirujanos de la ciudad de York*. Ms. Egerton 2572, fol. 51 v. Londres. British Museum; *Los cuatro temperamentos como jinetes* (pliego, el melancólico cabalga tocando su bolsa colgada de la cintura). Paris. Bibliothèque Nationale; Melancólicos (dos mendigos con muletas, ambos de aspecto cabizbajo, uno de ellos parece leproso). *De conservanda bona valetudine*. Opusculum Scholae Salenitanæ, fol. 239 v. Berlin. Staatsbibliothek.

Las *figs. 112-113* muestran la diferentes descripciones de Ripa asociadas a las personificaciones de la Melancolía alegórica que, según Klibansky, Panofsky, y Saxl, inspiraron la mayor parte de las posteriores representaciones artísticas sobre dicha figura alegórica¹⁰⁴¹.

El grabado de Durero (*fig. 114*) representa a la Melancolía como una mujer sentada y con la mirada perdida, reclinada su cabeza sobre una mano, y acompañada de un pequeño *putto*; un perro de aspecto famélico; y diversos elementos o atributos que aluden a la Geometría entre los que destacan la esfera, el compás, materiales de escritura, o elementos de medición como el reloj de arena o la balanza, entre otros. Esta figura se muestra además alada, y coronada su cabeza con una guirnalda de plantas cuya función sería la de un amuleto contra la propia melancolía. Tiene también otros atributos como una bolsa o escarcela caída en el suelo y un manojo de llaves sobre el regazo.



Fig. 115.- FETTI, Domenico. *La Melancolía*. París. Musée du Louvre. Hacia 1614.

Esta imagen de Durero ha supuesto un prototipo para representar a la Melancolía como alegoría, conservando elementos propios tanto del temperamento melancólico atribuido a Saturno, como de la figura de la Geometría. Se ha destacado de la imagen de Durero el rostro representado en aparente oscuridad, según corresponde a un temperamento dominado por la bilis negra. Otros elementos que rodean a esta figura representando el carácter oscuro y velado de la Melancolía son: el murciélago, representando probablemente el ocaso, o el cuadrado mágico o talismán de Saturno.

Klibansky, Panofsky y Saxl consideran que la Melancolía representada en este grabado refleja, además de los elementos tradicionales (« llaves y escarcela, cabeza apoyada en la mano, rostro oscuro, puño cerrado »), la síntesis de otras figuras que representan la Acedia o inactividad melancólica, así como de la Geometría¹⁰⁴².

En la representación de la Melancolía de Fetti (*fig. 115*), puede observarse la influencia del grabado de Durero en la mujer representada junto a un muro de piedra, con un paisaje al fondo. La Melancolía se encuentra arrodillada ante lo que parece un bloque de piedra sobre el que inclina la parte superior de su cuerpo, y sobre el que descansan ambos brazos sosteniendo uno de ellos su cabeza, y el otro rodeando un cráneo bajo el que reposa un libro cerrado. Se encuentra de nuevo

La idea de la avaricia asociada a la la figura del melancólico es comentada por KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, pp. 279-281; y *figs. 41, 43, 44, 75-76, 80, 81, 83, 84* de dicha obra.

¹⁰⁴¹ Véase *Íd.*, *Op. cit.*, pp. 225-226.

¹⁰⁴² REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 290; y KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, pp. 284, 307, 309, 310, 313, 317 y 319.

rodeada de objetos como el reloj de arena, la esfera o los libros, además de utensilios propios de la pintura o escultura tales como unos pinceles o un pequeño torso junto al que se encuentra de nuevo un perro. De nuevo y al igual que en el grabado de Durero se hace manifiesta la inactividad de la figura que no hace uso alguno de los objetos de trabajo que la rodean.

Klibansky, Panofsky y Saxl describen de la siguiente manera el significado de esta obra:

« (...) toda actividad humana, así práctica como teórica, así teórica como artística, es vana, dada la vanidad de todas las cosas terrenales »¹⁰⁴³.

SATURNO

Saturno, identificado en su nombre griego con Crono, el padre de los dioses, también ha sido considerado como el padre de la Melancolía,

¹⁰⁴³ *Id.*, *Op. cit.*, p. 367. Otras imágenes donde encontramos esta Melancolía sentada y con algunos de los atributos ya comentados:

Siglo XVI: MAESTRO A. C. *Melancolía* (joven mujer desnuda inclinada hacia adelante y apoyando el codo en su rodilla, la cabeza descansa sobre su mano). Passavant 112. (s. l.); BEHAM, Hans Sebald. *Melancolía* (en postura del melancólico, con compás y esfera, apoyando el brazo en que descansa su cabeza sobre un libro). Londres. Warburg Institute; MAESTRO F. B. *Melancolía* (mujer sentada ante una ventana, a sus pies una esfera y detrás, un espejo reflejando una larga estancia en perspectiva geométrica). Bartsch 78. Londres. Warburg Institute; *Copia de Melencolia de DURERO*, Alberto. *New Formularbuch* (portada, Melancolía está en la parte superior izquierda, alada y en la característica postura, Francfort. Egenolff). Munich. Bayerische Staatsbibliothek; AMMAN, Jost. *Melancolía*. *Wappen-und Stammbuch* (blasón y libros genealógicos). Francfort; SOLIS, Virgil. *Melancolicus* (una joven semidesnuda y sentada en postura del melancólico, sostiene en una de sus manos un compás que asienta sobre un cilindro, detrás de ella un cisne y delante un alce). Londres. Warburg Institute; GERUNG, Matthias. *Melancolía* (mujer alada y de gran tamaño, sentada y descansando la cabeza sobre su mano, y situada encima de un pequeño montículo en el centro de una ciudad). Karlsruhe. Staatliches Kunsthalle; MAESTRO DEL SUR DE ALEMANIA. *Melancolicus* (grabado dentro de la serie de los cuatro temperamentos, la Melancolía está en pie apoyada junto a unas columnas y en postura pensativa, apoyando el mentón en la palma de la mano). Wolfegg Fürstliche Sammlungen; CRANACH, Lucas. *El Viejo. Melancolía* (mujer joven sentada con las manos descansando sobre una rodilla, observa a unos niños jugar con un perro. Al fondo de la escena varios personajes cabalgan por el cielo en diferentes animales). (s. l.); Otras obras del mismo autor sobre el mismo tema: *Melancolía* (una joven de largos cabellos y alas está sentada sosteniendo una delgada vara. Junto a ella tres niños intentan mover una esfera. A través de una ventana pueden verse algunos personajes cabalgando sobre las nubes sobre cerdos y carneros). Copenhague. Statens Museet for Kunst; también *Melancolía* (mujer sentada junto a un numeroso grupo de niños desnudos que danzan). (s. l.); *Melancolía* (joven alada con corona de espinas, un utensilio parecido a un compás y un perro a sus pies. Al fondo de la sala tres niños desnudos empujan a un cuarto que se culumpia. A lo lejos varios hombres cabalgan por el cielo sobre caballos y cerdos). Colmar. Museo Unterlinden; y también de Cranach *El Viejo: Melancolía* (mujer sentada cruzando dos varas a modo de compás, junto a dos niños (s. l.); DONI, A. F. *I Marmi*. Venecia (Mujer sentada junto al mar, con mano apoyada en el rostro). París. Bibliothèque Nationale; GHEYN, Jacob I de (según GOLTZIO o GOLTZIUS, Hendrik). *Melancolía* (hombre sentado sobre una esfera con cabeza reposando en su brazo, al fondo, un paisaje de montañas, luna y estrellas). París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XVII: BLOEMAERT, Cornelis (según Abraham Bloemaert). *Melancolía* (joven sentada pensativa ante un libro, una esfera y una tablilla con un dibujo o pintura, en una de sus manos un compás, la otra apoyando sobre la inclinada cabeza). (s. l.); CASTIGLIONE, Giovanni Benedetto. *Melancolía* (aguafuerte, mujer sentada apoyando su mano en la frente para leer un escrito que tiene en el regazo junto a una calavera. Junto a ella una esfera del mundo, una brújula y otros instrumentos). Bartsch 22 Inv. F. N. 19530. Roma. Istituto Nazionale per la Grafica; CHAPERON, Nicolas. *Melancolía* (dibujo, mujer sentada ante un pórtico de columnas con elementos a sus pies tales como la esfera del mundo, libros u otros utensilios). Cabinet des Dessins, núm. 125198. París. Musée du Louvre; JANSSENS, Abraham. *La Melancolía y la Alegría* (una anciana sentada se encuentra en la postura del melancólico y una joven con el cabello cubierto de flores sostiene a la altura de su cabeza un cáliz y un recipiente de vidrio). Dijon. Musée Magnin; *Id.*, *Op. cit.*, y figs. 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 134, 136, 137 a-b, 138, 139, 141, 143.

siendo su madre Vesta. El mito de Saturno devorando a sus propios hijos, en semejanza a cómo el tiempo termina por aniquilar a los hombres, ha suscitado que durante la Edad Media las influencias siniestras atribuidas a este planeta fueran forjando el « carácter saturniano » al que se atribuían entre los rasgos sombríos y maléficos el del carácter melancólico¹⁰⁴⁴.

Entre las diversas interpretaciones de Saturno que puede estar representado devorando a sus hijos, o portando una hoz, una guadaña o con una esfera, también ha sido representado en la postura propia del melancólico que sostiene una cabeza abatida sobre una de sus manos¹⁰⁴⁵.

LA PIEDRA DE LA LOCURA

« La sabiduría popular siempre ha dado por sentado que la locura se refleja en la apariencia (...) era común representar al loco con una piedra que sobresalía de su deformada frente “ la piedra de la locura ”; así pues, el defecto de personalidad quedaba marcado por un defecto físico en el rostro ».

PORTER, R.- *Breve historia de la locura*.

El tema de *la piedra de la locura* surge en los Países Bajos hacia finales del siglo XVI manteniéndose hasta comienzos del XVII. En las representaciones artísticas, a semejanza de las miniaturas médicas medievales, son representados los enfermos en el momento de la cauterización o extracción de dicha piedra de la locura; aunque a diferencia de estas primeras operaciones, ahora la representación no parece ser sino una sátira del saber humano simbolizada principalmente en la figura del médico necio y charlatán.

La representación de dicha operación respondía a la creencia: « tener una piedra en la cabeza significaba metafóricamente estar loco »¹⁰⁴⁶.

El cuadro de *El Bosco* (fig. 116) representa esta operación de la piedra de la locura en una obra enmarcada por la siguiente inscripción: *Meester snijt die Keye ras, myne name Is lubbert das* (« Maestro, saca rápidamente esta piedra, mi nombre es Lubbert Das »), en un contexto donde Lubbert Das podría traducirse como “ engañado ”. La escena se sitúa en un paraje campestre donde se encuentra un enfermo de robusto aspecto,

¹⁰⁴⁴ Véanse CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, 916; REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 393; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Op. cit.*, p. 320; y cfr. además KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁴⁵ Algunas imágenes de Saturno como melancólico ya han sido citadas en el capítulo 2, *Locura como realidad*, p. 135.

Otras imágenes de Saturno las encontramos entre las siguientes:

Siglo XV: Saturno y sus signos zodiacales: Capricornio, Acuario. ALBUMASAR, *Introductio in astrologiam* (con cetro y corona, está sentado sobre un banco de piedra, con pie derecho sobre el banco y rodilla doblada hacia el tronco, sostiene una pala hacia la que inclina una cabeza de aspecto abatido). Ms. 785, fol. 34. Nueva York. Pierpont Morgan Library.

(s. f.): Saturno (sentado, con cabeza descansando sobre mano izquierda, a su derecha, de pie, un niño). Sepulcro de Cornutus. Jardines del Vaticano; *Formae Saturni. Picatrix*. Cod. BJ 793, fol. 89 v. Cracovia. Biblioteka Jagiellonska.

Tervarent menciona al cerdo como atributo de la melancolía al aparecer en algunas obras que representan a « los hijos de los planetas » y relacionadas con Saturno. LIPPMANN, (s. l.) y s. XVI. Padua. Museo.

TERVARENT, G., *Op. cit.*, p. 149; y KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, figs. 10, 25 y 87.

¹⁰⁴⁶ Cfr. *Íd.*, *Op. cit.*, p. 285; y PEÑALVER ALHAMBRA, L., *Los monstruos de El Bosco*, p. 80.

sentado en una silla, y siendo operado por un médico que extrae una pequeña flor de la herida abierta en la cabeza. El médico lleva un jarrón sujeto a la cintura y corona su cabeza con un embudo, simbolizando probablemente la necedad del personaje representante de la ciencia médica. Observan la escena dos religiosos: un fraile charlatán que sostiene una jarra en una de sus manos, y una monja que descansa sus brazos en una mesa y cuya postura de la mano apoyada sobre la mejilla recuerda a la del melancólico. Sobre su cabeza se encuentra un libro cerrado, reflejando quizá en esta obra satírica el saber aparente de que puedan adornarse no solo el quehacer médico fraudulento, sino también el religioso¹⁰⁴⁷.



Fig. 116.- BOSCH, Hieronymus. *El Bosco. La extracción de la piedra de la locura*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1475-1480.

En la imagen de Hemessen (*fig. 117*) el cirujano, asistido por una mujer se encuentra extrayendo una gruesa piedra de la frente del enfermo que presenta una apariencia tranquila. Al fondo una joven prepara quizá una medicina en una escudilla. Contrasta con la serenidad del médico, el paciente y las dos mujeres la de una tercera



Fig. 117.- VAN HEMESSEN, Jan Sanders. *El cirujano*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1550.

¹⁰⁴⁷ Otra obra con el mismo tema representado por BOSCH, Hieronymus. *El Bosco* (Escuela de): *La extracción de la piedra de la locura* (la escena se sitúa en el interior de una habitación abierta a un paraje campestre: un paciente robusto que recuerda al ya visto en la *fig. 116* está siendo intervenido por un cirujano encontrándose a su lado una mesa con un grupo de personajes que observan la escena, algunos atentos a un charlatán que muestra un pequeño objeto en una mano extendida). Ámsterdam. Rijksmuseum.

Véase *Íd.*, *Los monstruos del Bosco*, p. 80; y cfr. además el capítulo de BRABANT, Hyacinthe, *Les traitements burlesques de la folie aux XVI^e et XVII^e siècles*, en: *Folie et déraison à la Renaissance...*, pp. 75 y ss.

mujer situada a la derecha de la composición y la cual con gesto teatral parece clamar al cielo elevando ambos brazos con los dedos entrelazados y alzando un rostro de ojos cerrados.

Brueghel representa una puesta en escena de lo que pudiera ser un negocio de los cirujanos (*fig. 118*) dedicados a extraer estas piedras de la locura. Dicho grabado muestra de un modo totalmente caricaturesco el manejo de dichas operaciones: cuatro pacientes sentados en grandes sillones, algunos amarrados sus brazos y tapados sus ojos se debaten con aspavientos o permanecen tranquilos mientras les realizan la operación, que puede hacerse incluso de pie. Un paciente espera en su sillón de espaldas a una puerta abierta por la que siguen entrando enfermos que pueden venir incluso a la consulta llevados a la espalda de un tercero. Algunos cirujanos extraen las piedras con tenazas, por el suelo y paredes y sobre un taburete se ven rudimentarias herramientas y varias escudillas¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁸ Entre otras imágenes que representan el tema de *La piedra de la locura* se encuentran las siguientes:

Siglo XVI: BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*. *La operación de la piedra de la locura* o *La clínica de Doyen de Renaix en Flandre*. COECK, Pierre. *La operación de las piedras de la locura* (grabado, a partir de un dibujo o pintura de BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*: en el centro de una escena repleta de personajes amontonados en desorden en una consulta al aire libre. Junto a una mesa ante la que muchos de ellos se agolpan, un hombre atado por los brazos al respaldo de una silla está siendo atendido por una mujer, que vierte en la abertura de la cabeza el líquido de una jarra; en otra mesa hay algunos botes que algunos personajes miran, otro de ellos se aleja llevando en un enorme cesto más botes con posibles ungüentos). (s. 1.); BRAY, Jean-Théodore de (De Brie o De Bry). *La curación de las piedras de la locura* (pintura, en ocasiones atribuida a HALS, Frans *El Joven*; en dicha obra un personaje aprieta fuertemente los puños y parece gritar de dolor ante la extracción de las piedras de su cabeza). Rotterdam. Museum Boijmans; LEIDEN, Lucas de. *El barbero-cirujano o la operación detrás de la oreja* (un hombre con grilletes y sentado en el suelo está siendo atendido por un cirujano). (s. 1.).

Siglo XVII: TENIERS, David, *El Joven*. *La piedra de la locura* (grabado, un cirujano ambulante extrae una piedra de la cabeza de un hombre que sostiene un sombrero negro mientras realiza muecas con un rostro de ojos muy expresivos). (s. 1.); también del mismo autor: *Operación quirúrgica* o *El cirujano* (en el interior de una sencilla habitación un cirujano interviene sobre la cabeza de un paciente de manera semejante a las extracciones de la piedra de la locura. El enfermo, sentado en un banco aprieta sus manos y abre la boca en gesto de dolor, una mujer asiste al médico). Madrid. Museo del Prado; VAN DER BRUGGEN, Jan (a partir de TENIERS, David, *El Joven* dos grabados): En uno de ellos el cirujano ambulante está interviniendo al hombre que sostiene el sombrero mientras realiza expresivas muecas). (s. 1.); y *Operación de la cabeza* (grabado, el cirujano intenta arrancar una tumoración de la cabeza de un paciente que sentado aprieta los puños de dolor; una niña manipula algo en una mesa y al fondo tras una puerta abierta hay dos personajes). Amsterdam. Rijksmuseum; WEYDMANS, Nicolas. *Operación de piedras en la cabeza* (un ayudante sujeta la cabeza de una mujer de elegante traje, mientras el cirujano extrae la piedra de la cabeza de la mujer ante el gesto de dolor de ésta quien levanta las manos en gesto de asir al médico ante el dolor). Amsterdam. Rijksmuseum; STEEN, Jan. *El cirujano* (se encuentra operando a un paciente por detrás de la oreja mientras va dejando caer en un plato que sostiene una anciana, unas piedras escondidas en su mano derecha; un crío de aspecto risueño va sacando de una cesta piedras para el cirujando y por detrás de éste un grupo de curiosos observan la operación desde una ventana abierta). Rotterdam. Museum Boijmans; VICTORS, Jan. *El charlatán* (en una plaza con curiosos mirando un paciente sentado en un silla toca su cabeza mientras mira la piedra que le muestra el charlatán quien parece tener piedras escondidas entre los ropajes). (s. 1.); BROUWER, Adrien. *El extirpador de piedras de la locura* (en el escenario de la operación vuelve a verse como las piedras están escondidas en los bolsillos del charlatán, siendo éstas renovadas por sus ayudantes. En un lateral del cuadro una mujer y un niño presentan una tumoración de la piedra en la frente). Colonia.

Otras variantes para liberarse de la locura y donde puede existir o no dicha piedra:

Siglo XVII: ANÓNIMO (Copia de una obra de LAGNIET, J.). Grabado que representa la locura en vez de con una piedra con cierto contenido quimérico que es liberado del cuerpo de los enfermos: un personaje metido en un barreño tiene un alambique en la cabeza y expulsa el contenido de su locura bajo la forma de pequeños animales, personajes u objetos; otro paciente está sentado y el cirujano extrae de su abultada barriga un contenido similar. (s. 1.); ALLARD, Carel o Carolin Allardt. *Diferentes tipos de locos y su tratamiento* (grabado donde entre varios personajes y curas se encuentran algunas curiosas como un hombre con una abultada piedra en la frente que tiene los pies metidos en un cántaro y se encuentra fumando en una larga pipa. A sus espaldas y saliendo de su indumentaria tiene otras dos largas pipas que también expulsan el humo del tabaco; otros



Fig. 118.- BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*. *La extracción de la piedra de la locura*. Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas. Entre 1556-1557.

hombres están siendo sometidos a diferentes tratamientos en sus posaderas, y también pacientes atados a silla un hombre a quienes cirujanos extraen las diferentes piedras). Yale. Colección Clements Fry. *Íd.*, *Les traitements burlesques de la folie aux XVI^e et XVII^e siècles*, en: *Folie et déraison à la Renaissance...*, figs. 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 15, 16 y 17; GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 40.

Otras imágenes relacionadas con la locura o temperamento melancólico:

Siglo XII: *Las edades del hombre y los temperamentos*. En *Tractatus quaternario*. Ms. 428, fol. 28 v. Cambridge, Gonville and Caius College.

Siglo XIII: *Los cuatro temperamentos*. (Miscelánea italiana, ilustraciones junto a texto sobre cada temperamento). Ms. Hamilton 390, fol. 83 v. Berlín. Deutsche Staatsbibliothek.

Siglo XV: *Le Cuer y Melencolie* (Corazón y Melancolía), (Melancolía es representada en el interior de una cabaña de amplio ventanal sentada mirando hacia puerta, sus manos juntas se dirigen hacia abajo, cerca de lo que pueda ser una chimenea. Un caballero de turbante blanco, a caballo y con una gruesa lanza de palo espera fuera de la cabaña, mientras que otro de cota de malla oscura, está entrando por la puerta en dirección a la mujer). René de Anjou. *Le Cuer d'amours spris* (El Corazón de amor prendido). Viena. Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2597; *Mérencolye y Entendement visitando al poeta*. París. Bibliothèque Nationale; *Los cuatro temperamentos*. En *Problèmes de Aristote*. Primera mitad del siglo XV. Ms. Nov. Acq. Fr. 3371, fol. 4 v. París. Bibliothèque Nationale; *Los cuatro temperamentos*. (pliego, el melancólico de pie y ante una mesa tiene la mano en su mejilla). Schreiber 1922 m. Zurci. Zentralbibliothek; *Los cuatro temperamentos* (Libro gremial de los barberos cirujanos de la ciudad de Nueva York). Ms. Egerton 2572, fol. 51 v. Londres. British Museum; *Los cuatro temperamentos como jinetes* (pliego). París. Bibliothèque Nationale; *Melancólicos* (xilografía perteneciente a calendario alemán donde se encuentran los cuatro temperamentos. Una mujer reposa lánguidamente sentada y con los ojos cerrados, a su lado, un hombre sobre una mesa esconde su cabeza entre los brazos). Augsburgo; *Acedia* (en pliego de franconia, mujer sentada sosteniendo la cabeza bajo su mano). Basilea. Kupfertischkabinett.

Siglo XVI: *El Autor, Melancolía y Razón*. En *Le Triomphe de l'Espérance*, de Alain Chartier. Nueva York, Pierpont Morgan Library. Ms. 438, fol. 1; *Los cuatro temperamentos* (aparecen enmarcando a la figura central de un esqueleto sobre cuya cabeza hay un sol y cuya osamenta se encuentra rodeada de estrellas. Entre las piernas aparece sentado un loco con capuchón y cetro). París. Bibliothèque Nationale; *Melancólicos* (xilografía en calendario). Estrasburgo; MAESTRO DE AMBERES. *Envidia y Pereza* (Pereza, sentada y con un almohadón detrás de la cabeza se encuentra en la postura del melancólico, un ser con rostro diabólico, garras y rostro en el vientre cubre a Pereza con un manto). Bruselas. Musée Royal des Beaux Arts.

KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Op. cit.*, fig. 62, 63, 67, 71, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 95, 98, 100, 101, 121; GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 14.

10.3. LOCURA COMO NECEDAD

DIXIT INSIPIENS

« Todo esto nos invita a preguntarnos si el Loco no simboliza en verdad algo más que un loco, y si loco a ojos del mundo, lo es también a ojos de Dios ».

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*.

Por « *Dixit insipiens* » (Dice el insensato) o « *El loco de Dios* », ha sido referido en las imágenes medievales y del mundo renacentista, el necio citado en el Salmo 53 de la Biblia:

« Dice en su corazón el insensato:/ ¡No existe Dios!/ Corrompidos están, abominables son sus obras/ no hay quien haga el bien.

Se asoma Dios desde los cielos/ hacia los hijos de los hombres, por ver si hay algún cuerdo/ uno que busque a Dios.

Todos ellos están descarriados,/ en masa pervertidos;/ no hay quien haga el bien/ ni uno siquiera.

¿No lo comprenderán los malhechores,/ los que devoran a mi pueblo,/ como comen el pan/ y a Dios no invocan?.

Mas a su hora temblarán de espanto,/ sin motivo de espanto./ Pues Dios dispersa los huesos del impío/ se hacen escarnio porque Dios los rechaza [...] »¹⁰⁴⁹.

El insensato mencionado en los Salmos puede ser representado dentro de la D inicial de manuscritos miniados (*figs. 119 y 120*) con un pan en la mano bajo la forma de un disco blanco, semidesnudo y cubierto por algún paño o túnica, y con el característico bastón atributo del loco. Así lo encontramos en la *fig. 119* donde se encuentra con los brazos ligeramente alzados con un bastón en una mano y el pan en la otra. En lo alto y en una esquina aparece un



Fig. 119.- Loco de Dios. Miniatura de Biblia. Ms. 15, folio 236 vº. París. Bibliothèque Sainte-Geneviève. Siglo XIII.



Fig. 120.- Dixit insipiens. Ms. A 165 folio 98v. Estocolmo. Kungliches Bibliotekt. Mediados siglo XIV.

¹⁰⁴⁹ Sal. 53; siendo en latín el comienzo de dicho salmo: *Dixit insipiens in corde suo non est*. Cfr también Sal. 14 siendo ambos semejantes, y lamentos contra la depravación. Cfr. también NEWTON, S. M., *Op. cit.*, p. 82; GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 8; y LEFEBVRE, J., *Op. cit.*, p. 18.

rostro que simbolizaría el de Dios desde los cielos, contra quien el necio comete el rechazo¹⁰⁵⁰.

En la *fig. 120* la escena es semejante a la anterior, aunque el loco, vistiendo calzones de media pierna y capucha, parece ser sorprendido ante el rostro de Dios hacia el que dirige su mirada. El bastón que tiene en la mano lleva una cabeza de loco y se encuentra acompañado de un pequeño mono levantando hacia arriba su cabeza, reforzando así la composición en diagonal hacia el rostro de Dios¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ Siglo XII (finales): *Dixit insipiens* (el insensato adora a un chivo en un altar). Ms. 9, folio 209. Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Siglo XIII: *Dixit insipiens* (loco entre dos demonios). Manuscrito 1186, folio 77 vº. Salterio de Blanche de Castille. Paris. Bibliothèque de l'Arsenal; *Dixit insipiens* (inicial de salmo, el loco lleva un largo y grueso bastón y muestra su pan al demonio). Ms. 3, folio 12 v. Bibliothèque Municipale d'Avranches; *Dixit insipiens* (inicial de salmo, el loco lleva un bastón con cabeza de loco y muestra el pan al demonio con la mano izquierda, levantando con apariencia juguetona el pie derecho del suelo). Ms. lat. 1328, folio 69. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit stultus* (loco con bastón hablando con el demonio). Manuscrito 36, folio 223. Paris. Bibliothèque Mazarine; *Dixit insipiens* (loco con un pequeño grueso bastón tiene el índice levantado, el demonio de espaldas al insensato gira su cabeza para mirarlo y también levanta su índice). Ms. 1185, folio 159 v. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (con el bastón y sosteniendo un pan, mira hacia lo alto donde aparece el rostro de Cristo). Ms. 2691, folio 73. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (loco con bastón y pan, rostro de Cristo en lo alto). Ms. 124, folio 54 vº. Amiens. Biblioteca Municipal; *Loco de Dios* (loco con bastón, pan y rostro de Dios). Ms. lat. 13233. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (loco con bastón levantando una mano, y rey sentado y pensativo). Ms. 1180, folio 171. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (loco desnudo y con bastón levantando el pan ante el rey sentado). Ms. 1181, folio 184 v. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (loca representada asomando tres cuartas partes del cuerpo en la D inicial, con manos en lo alto y cabeza ladeada). Dijon. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco que aparece desnudo bajo una túnica entreabierta, está comiendo el pan). Ms. 113, folio 44 v. Dijon. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. lat. 33, folio 227 v. Dijon. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. lat. 1075, folio 93 v. *Dixit insipiens* (loco con capa, bastón y pan). Ms. 5, folio 190 v. Toulouse. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. 15477, folio 243 v. Toulouse. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. 2689, folio 84 v. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. 7, folio 301. Orleáns. Bibliothèque; *Dixit insipiens* (loco de largas vestiduras, sentado y con bastón parecido a un cetro). Ms. 577, folio 146. Troyes. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco con bastón terminado en disco, comiendo el pan). Ms. lat. 39, folio 245. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. 120, folio 91 v. Paris. Bibliothèque de l'Arsenal; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan, el bastón tiene cabeza de animal furioso). Ms. 54, folio 177. Alençon. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. 54, folio 177. Bordeaux. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco con bastón y pan). Ms. 21, folio 251 vº. Clermont-Ferrand. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo el pan). Ms. lat. 17999, folio 28. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco con bastón y pan). Ms. 77, folio 129. Troyes. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco con bastón y pan). Ms. 4, folio 182 vº. Dijon. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco con bastón y pan). Ms. lat. 10489, folio 109 vº. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco desnudo comiendo pan y siendo amonestado por el rey). Ms. 2690, folio 63 vº. Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève; *Dixit insipiens* (loco desnudo comiendo pan y siendo observado por el rey). Ms. 561, folio 131. Arras. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco en calzones comiendo pan, siendo amonestado por el rey). Ms. 108, folio 54 vº. Paris. Bibliothèque de l'Arsenal; *Dixit insipiens* (personaje con bastón con cabeza de loco, comiendo un pan alargado enfrente del rey). Ms. 102, folio 253. Cambrai. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco y rey, ambos en pie y alzando las manos derechas). Ms. 1392, folio 79 vº. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco comiendo y rey con índice levantado). Ms. lat. 10434, folio 65 vº. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco y rey, levantando ambos índice derecho). Ms. lat. 1073 A, folio 60 vº. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco con el pan junto al rey). Ms. 33 III, folio 123 vº. Troyes. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco comiendo pan junto al rey que lo señala con su índice). Ms. lat. 1076, folio 66. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (loco y rey, ambos con expresión infantil, miran hacia lo alto). Ms. 58, folio 271. Besançon. Bibliothèque Municipale; *Dixit insipiens* (loco y rey con nimbo). Ms. lat. 1077, fol. 56 vº. Paris. Bibliothèque Nationale; *Dixit insipiens* (dos imágenes del loco comiendo pan ante el rey, en lo alto el rostro de Cristo). Ms. 140, folio 62 vº y Ms. 4, folio 245 v. Ambas en Besançon. Bibliothèque Municipale; (loco enfrente del demonio agachado, rostro de Cristo en lo alto). Ms. 107, folio 26. Verdun. Bibliothèque Municipale. LAHARIE, M., *Op. cit.*, pp. 7-8; y figs. 8, 9, 11, 12, 13, 23, 24, 28, 29, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 y 81.

¹⁰⁵¹ El mono, en su simbolismo cristiano y siguiendo a Cirlot, así como a Chevalier y a Gheerbrant, puede ser interpretado de una manera negativa como símbolo de la « actividad inconsciente », de este



Fig. 121.- JEAN LE NOIR. *Dixit insipiens*. Salterio de Bonne de Luxemburgo. Nueva York. Metropolitan Museum. Siglo XIV.



Fig. 122.- *Dixit insipiens*. Los Ángeles. J. Paul Getty Museum. Siglo XIV.

Una imagen menos común que ilustra este salmo 53 es la *fig. 121* donde la persona del necio o insensato está representada por dos personajes de vestimenta bufonesca con traje de capucha. Uno de los necios de aspecto tosco representaría a un judío bebiendo de una copa y llevando una delgada vara. Se encuentra sujeto de la capucha por su compañero, siendo además golpeado por éste con una gruesa vara.

La *fig. 122* muestra otra variante del mismo tema, donde el loco es mostrado en presencia del diablo en consonancia a su rechazo a Dios. Por vestimenta tiene un manto bajo el que se muestran las piernas y brazos desnudos. Está sosteniendo una vara mientras lleva a su boca un redondo pan blanco. Como en otras ocasiones eleva su rostro hacia lo alto, pero ahora tenemos a un pequeño demonio que parece molestarlo con sus gritos¹⁰⁵².

animal asociado también a la necedad y a lo irracional, siendo ésta la posible causa de su presencia junto a la figura del loco. CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 314; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 718 y 720.

¹⁰⁵² Otras imágenes pertenecientes al necio del Salmo 53, *Dixit insipiens*, pueden citarse entre las siguientes:

Siglo XIV: *Loco de Dios* (Salmo 53 en D inicial: con gorro de tres puntas, parece ser amonestado por otro personaje, posiblemente un religioso). Salterio. Ms. Ashmole 1523, folio 66. Oxford. Bodleian Library; *Loco de Dios* (Salmo 53 en D inicial: loco con gorro de dos puntas terminado en cascabeles, viste una túnica y va descalzo, levanta un dedo como en señal de advertencia y lleva un instrumento parecido a un flagelo). Ms. Add 42130, folio 98 v. Londres. British Library; *El loco*. Salterio del duque de Berry (semidesnudo, enmarcado en un paraje silvestre, con un bastón y comiendo el pan). Paris. Bibliothèque Nationale.

Véanse NEWTON, S. M., *Op. cit.*, p. 83; y LAHARIE, M., *Op. cit.*, figs. 10, 46 y 82.

NECEDAD

La Necedad como alegoría ha sido representada por Giotto (*fig. 123*) dentro de la categoría de los vicios, acorde al pensamiento medieval que situaba la locura dentro de los mismos¹⁰⁵³.

En dicha imagen perteneciente a un panel sobre el tema *Vicios y Virtudes* aparece la figura de la Necedad bajo la inscripción *Stultitia*, representada como un loco de oronda figura con un bastón en las manos. El personaje se encuentra vestido con una túnica, atada a la cintura con una cuerda en forma de trenza, y de la que penden varios cascacabeles. El tocado de plumas y la túnica terminada en ondas y descendiendo en la parte trasera hacia el suelo se asemejan, según Tietze, a la apariencia de un pájaro. La Necedad se encuentra mirando hacia arriba mientras sostiene el largo bastón con la mano derecha y levanta la izquierda como tanteando absurdamente el liso muro que parece pronto a golpear¹⁰⁵⁴.



Fig. 123.- GIOTTO. *Stultitia*. Padua. Capella degli Scrovegni. Hacia 1303-1306.

10.4. LOCURA COMO MISTICISMO

« Mundo al revés. El bueno del peregrino desnudo y el loco vestido (...) La fuerza de la imagen se hace mayor si tenemos en cuenta que la desnudez era considerada característica de la locura furiosa ».

BOUZA, F.- 1991, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*.

« Vivir en una cueva, en lo alto de una columna o dentro del tronco de un árbol, vagar sin vestimenta por las montañas en busca de hierbas o recorrer sin cesar las calles de una ciudad fingiendo locura son formas de vida que hoy nos parecerían propias de verdaderos lunáticos ».

SIMÓN PALMER, J. *Introducción. Historias bizantinas de locura y santidad*.

Puede denominarse de *locura mística* a la surgida como un sentimiento religioso de ciertos personajes convertidos así en santos, quienes buscando seguir el ejemplo de Jesús, en ocasiones considerado como un loco por sus acciones, emprenden el camino de renuncia al mundo terrenal, con la intención de lograr una experiencia o comunión más directa con Dios¹⁰⁵⁵:

¹⁰⁵³ Véase FOUCAULT, M., *Op. cit.*, vol. I, p. 41.

¹⁰⁵⁴ TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 106 y cfr. NEWTON, S. M., *Op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁵⁵ Jesús es tomado por loco en algunas ocasiones ante la incompreensión de sus actos: véanse Mc. (3, 21) Jn. (7, 20; 8, 48). Cfr. LEFEBVRE, J., *Op. cit.*, p. 20.

« Hay santos que, sobre las huellas de Jesús despreciado, insultado, tenido por loco (...) anhelan pasar por locos por amor a El. En su abandono a toda disposición de Dios, el dedo de su anhelo señala en esa dirección donde saben que pueden agradar a Dios como imitadores de Cristo »¹⁰⁵⁶.

En ocasiones, esta búsqueda de Dios acontece después de una vivencia mística involuntaria (como pueda ser el ejemplo de una visión) provocando una predisposición hacia el ascetismo. Entre algunos de los fenómenos relacionados con la vida mística destaca, además de los estigmas o levitaciones, la inedia o ayuno místico donde sus protagonistas, por lo general mujeres, según señala Martín Velasco, pueden mostrarse incapaces de ingerir agua u otro alimento que no sea la hostia eucarística¹⁰⁵⁷.

Entre algunos de estos ejemplos de locura mística pueden citarse a personajes como Hildegarda de Bingen, Angela de Foligno; o a santos bizantinos como Simeón el Loco, o Andrés el Loco de Bizancio.

En las imágenes de las *figs. 124 y 125*, Hildegarda de Bingen, visionaria alemana del siglo XI, aparece escribiendo bajo el estado de iluminación, representado éste bajo la forma de cinco lenguas de fuego sobre su frente. Un monje asoma su cabeza a la pequeña celda en la que está sentada la mística, aunque por lo general, en las minituras, según Réau, suele ser representada dictando sus visiones a un escribiente o



Fig. 124.- Inspiración de Santa Hildegarda de Bingen. Leyenda de Santa Hildegarda. Oppenheim. 1524.



Fig. 125.- Inspiración de Santa Hildegarda de Bingen. *Sci vias Domini* o *Liber Scivias*. Facsímil del Códice de Rupertsberg. Abadía de Santa Hildegarda de Eibingen. Entre 1927-1933.

¹⁰⁵⁶ BALTHASAR, Hans Urs von.- 1998, *Gloria: una estética teológica*. (Traducción: José Luis Albizu). ENCUESTRO, vol. V, Madrid, p. 137; y cfr. FOUCAULT, M., *Op. cit.*, vol. I, pp. 55-56.

¹⁰⁵⁷ MARTÍN VELASCO, J.- 1999, *El fenómeno místico: estudio comparado*. TROTTA, Madrid, pp. 71-72.

recibiendo un cáliz de un ermitaño. Las visiones de Hildegarda son plasmadas en sus libros *Sci vias Domini* (Conoce los caminos del Señor) y *Liber Divinorum Operum*, reuniendo el primero las visiones tenidas por la mística desde su infancia, y el segundo mostrando el camino de la Salvación¹⁰⁵⁸.

10.5. OTRAS IMÁGENES DE LA LOCURA DESDE LAS ALEGORÍAS

AMOR LOCO

« Amor, invencible en combate, / Amor, que irrumpes en los ganados, /
que pernoctas en las tiernas mejillas de la doncella / y te paseas por el
mar y entre / las majadas campestres. / Y no escapa a ti ninguno ni de los
dioses ni / de los efímeros mortales, / y el que se hace contigo, enloquece ».

SÓFOCLES.- Siglo V, *Antígona*.

El Amor y su asociación con la locura se encuentran estrechamente vinculados con el personaje de Cupido, interpretado indistintamente como ciego y loco, según ya analizamos en el capítulo anterior. Si la ceguera era representada simbólicamente mediante la venda sobre los ojos, la locura al resultar una abstracción, quedaría también significada

¹⁰⁵⁸ VÉR RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, pp. 81-82; y CIRLOT, V.- 1999, *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. MARTÍNEZ ROCA. EL ÁRBOL DEL SABER, Barcelona, pp. 53 y ss.

Consideramos necesario destacar que no se han citado más que brevemente algunos de estos santos locos, quedando fuera de lugar en el marco de la presente investigación iniciar un estudio de las diferentes imágenes artísticas relacionadas con dichos fenómenos místicos, tales como los éxtasis, visiones, etc. de los santos.

Así podremos mencionar de algunas de sus representaciones artísticas lo siguiente: Ángela de Foligno tiene como atributo a un demonio encadenado, citando Réau en el siglo XVII pinturas sobre la santa en la Capilla de la Beata Angelina, en Foligno.

Andrés el Loco de Bizancio siempre es representado junto a San Román y semidesnudo como es propio de los locos y señalando con el dedo para indicar sus visiones.

RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, pp. 97-99; vol. IV, p. 81 y vol. V, p. 224.

Para una mayor comprensión sobre la vida mística de los santos pueden consultarse:

MARTÍN VELASCO, J., *Op. cit.*, cap. IV, “ La mística como fenómeno humano ”, pp. 49 y ss. Sobre la renuncia al cuerpo considerado como « prisión y veneno del alma » véanse: LE GOFF, J. y TRUONG, N.- 2005, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. (Traducción: Joseph M. Pinto). PAIDÓS, Barcelona, pp. 34-35. Sobre los tipos de vida eremítica, así como de fenómenos relacionados con la vida mística, véanse: SIMÓN PALMER, J.- “ Eremitas: estudio tipológico, geográfico y prosopográfico ”, 1993, *El monacato oriental en el Pratum Spirituale de Juan Mosco*. FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA, Madrid, pp. 228 y ss.

Sobre Ángela de Foligno, visionaria italiana del siglo XIII, y Andrés el Loco de Bizancio, santo bizantino del siglo X, véanse:

BALTHASAR, Hans Urs von, *Op. cit.*, vol. V, pp.138-139. Sobre la vida de Simeón el Loco (siglo VI) y de otros santos considerados como locos: MOSCO, J. y NEÁPOLIS, L.- 2005 (2ª edición), *Historias bizantinas de locura y santidad*. (Ed. y traducción: José Simón Palmer). SIRUELA. BIBLIOTECA MEDIEVAL, Nº 4, Madrid, pp. 14-16; 22-24; y 235 y ss.

Consideramos interesante finalizar el presente apartado sobre la locura mística mencionando a Martín de Velasco al advertir sobre los fenómenos místicos que: « (...) ni todos los místicos cristianos los han “ padecido ” ni todos los que se han visto afectados por ellos han sido místicos cristianos, ni siquiera místicos ». También señalar que no todo loco con tendencias místicas pasaba a ser considerado dentro de esta locura mística, parece que la frontera entre misticismo y locura era competencia religiosa, y así lo menciona González Duro, quien señala que la distinción entre misticismo y locura, a menudo era realizada por las autoridades eclesiásticas que determinaban la balanza en uno u otro sentido. MARTÍN VELASCO, J., *Op. cit.*, p. 73; GONZÁLEZ DURO, E., *Op. cit.*, vol. I, pp. 241 y ss.

en dicha venda, convirtiendo así a Cupido en un loco al ser ciego en sus acciones¹⁰⁵⁹.

Dentro de la locura relacionada con el amor loco parece situarse un grabado de Amman Jost (*fig. 126*), donde una dama de elegante traje y bonete extiende la palma de la mano con algún contenido, hacia una jaula de madera situada en lo alto de un poste. Sobrevolando alrededor de la jaula pueden observarse unos pequeños locos alados semejantes a pequeños cupidos, algunos con traje de loco, otros desnudos, que entran o salen de las ventanas de la jaula; asemejándose ésta a una pequeña casita hexagonal con ventanas. Varios locos se encuentran en plena caída de la jaula, como si se tratase de jóvenes polluelos incapaces de volar, otros yacen caídos y desnudos a los pies del poste. En algunos de estos locos pueden observarse pequeños bonetes con orejas de asno, también características de la locura¹⁰⁶⁰.



Fig. 126.- AMMAN, Jost. Dama con jaula y locos volando. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVI.

¹⁰⁵⁹ Véase *Cupido*, personaje ya ha sido analizado en pp. 425 y ss., de la presente investigación. Dentro de las diferentes clases de amor y su relación con la locura, Panofsky, siguiendo a Ficino menciona, además del *amor divinus* y del *amor humanus*, pertenecientes a las facultades del intelecto así como de la imaginación y percepción sensual, al *amor ferinus*, alejado de toda actividad contemplativa del alma humana y considerado por ello como una especie de locura. PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, pp. 202-203.

¹⁰⁶⁰ Tervarent menciona a los monos como atributos de la locura amorosa a partir de mediados del siglo XV: « (...) la locura se representa por medio de una mujer que arrastra consigo a unos personajes con bonete de loco y a unos monos. Esta persona no tarda, por otra parte, en adoptar el nombre de Venus (...). Desde entonces, encarna la locura amorosa, y la presencia de los monos a su lado se explica por el carácter lujurioso de estos animales (...), pues ofrecen la imagen de los hombres a quienes el amor les hace perder el control sobre sí mismos ». TERVARENT, G., *Op. cit.*, p. 374.

Relativo a la locura asociada al amor Gilman menciona que, durante el siglo XVIII, se desarrollaron varias obras cuyo contenido era la vida típica de los locos, entre ellas se encontraban las autobiografías. La más famosa fue la de Christian Heinrich Spiess, *Biographien der Wahnsinnigen* (Biografía de la locura), que recoge en cuatro volúmenes, ochenta tipos de locura causados por la pasión. Cada uno de estos tomos viene encabezado por ilustraciones de Johann David Schubert, y reflejan de un modo simbólico la locura resultado de las pasiones. En el primer tomo dos enamorados se hallan separados por un río, y el joven de vestimenta y rostro oscuros lleva una rama bifurcada siendo ésta el icono de la locura. Véase GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 102.

El amor y su relación con la locura también ha dado lugar obras teniendo como protagonistas a dos enamorados entre los que se encuentra representada la figura de un loco:

Siglo XVI: BEHAM, Hans Sebald. *Dos parejas y un bufón* (las dos parejas están sentadas en un banco asomando un loco por detrás de una de las mujeres). Madrid. Biblioteca Nacional.

Siglo XVII: LYS, JAN. *Interior con dos parejas y un loco* (los hombres están sentados, uno de ellos toca un instrumento musical mirando a su pareja y una mujer prodiga cariños a su compañero, hay un pequeño loco en medio de la habitación, parece estar semienterrado entre ropa). Madrid. Biblioteca Nacional.

Grabados de temática parecida, donde el loco es representado entre parejas de enamorados que pasean o permanecen sentadas los encontramos en:

Siglo XVI: GHEYN, Jacob I de. *El hijo pródigo* (el loco vestido con traje con borlas, capucha con orejas y cascabeles, se encuentra a la izquierda de un ambiente concurrido y desenvuelto de parejas). (s. l.); LEIDEN, Lucas de. *María Magdalena mostrando los placeres silenciosos* (un loco vestido con traje de mangas anchas, gorro de orejas y cetro aparece en un segundo plano saliendo por detrás de un

EL LOCO DEL TAROT

« (...) parecer estar loco es el secreto de los sabios ».

ESQUILO. *Tragedias*. Entre siglos VI-V a. J. C.

El loco forma parte de una de las cartas sin número, del juego de naipes de origen italiano conocido como Tarot. Suele ser representado como un vagabundo viajero (*fig. 127*) llevando sobre los hombros un hatillo sin apenas contenido, y en una de sus manos una vara para ayudarse en el camino. En su vestimenta de tres colores destacan el amarillo y el rojo, ya comentados en otras ocasiones como característicos de la locura. En su cabeza lleva un tocado amarillo rematado por una borla roja y sobre la túnica roja, una pequeña capa azul rematada en picos cada uno con su cascabel. Un gato rasga por detrás al loco sus vestiduras dejando al descubierto parte del muslo.

Chevalier y Gheerbrant mencionan sobre el simbolismo de este loco lo siguiente:

« Fardel, gato y pierna, manos y rostro tienen el mismo color carne y simbolizan, en cierto modo, el peso humano del Loco, los sentimientos, las ideas, los apremios, las riquezas, conscientes u oscuras que podrían retenerlo. También se puede uno preguntar si no es todo lo que ha acumulado tras de sí lo que justamente lo ahuyenta y hace escapar. Ciertamente lo que se lleva es bien escaso, pero lo ha escogido (...). Sin duda su vestido tiene los colores azul, rojo y amarillo, pero cada pieza es de un solo color: calzas azules, túnica roja, tocado amarillo (...) [los pies] los tiene rojos en señal de fuerza y acción (...) el Loco nos da la espalda y se va (...) sugiere que hay otra vía, que es necesario buscar aún, que todo lo que nosotros hemos creído encontrar, adquirir o construir no es carga en su fardel (...) nos recuerda que subsiste en nosotros una parte que se burla de las reglas y que, incluso de llegar a creer haberlas encontrado, nunca acabamos de andar y buscar. Si en el orden de los arcanos mayores el Loco no tiene lugar determinado, es que puede afectarlos a todos. Es como el coeficiente de desatino vinculado a cualquier ser (...) simboliza entonces lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente (...) »¹⁰⁶¹.



Fig. 127.- El loco del Tarot de Marsella. (s. f.).



Fig. 128.- El loco del Tarot austriaco. Viena. Kunsthistorisches Museum. Hacia 1453-1457.

árbol). (s. l.). Tietze-Conrat menciona además a estos locos relacionados con la figura de la Muerte junto a las parejas de amantes:

Siglo XVI: DURERO, Alberto (Atribución). *Placeres silenciosos* (un loco asoma desde detrás de un árbol, acompañando a una pareja de amantes). Oxford. Ashmolean. Museum. Parece que esta imagen proviene ya del grabado de HOLBEIN, Hans *El Joven, Danza de la Muerte*, donde la Muerte es representada como un loco. TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, pp. 50 y 105.

¹⁰⁶¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, pp. 655-656; cfr. CIRLOT, J. E., *Op. cit.*, p. 287.

En la imagen de la *fig. 128* tenemos otro ejemplo de la representación de la figura del loco en un tarot autriaco, donde aparece vestido con un largo traje con capucha de orejas de asno y cascabeles. Se encuentra tocando una pequeña flauta con la mano izquierda, mientras con la derecha toca un tambor que, colgado del cuello, queda suspendido a la altura de su abdomen. A su izquierda hay grabado un escudo de armas, y a su derecha la inscripción *Narr (loco)*¹⁰⁶².

¹⁰⁶² TIETZE-CONRAT, E., *Op. cit.*, p. 107. Entre las imágenes del loco del Tarot pude destacarse a comienzos del siglo XV: *Tarot llamado de Carlos VI*, donde la figura del loco es representada como un gigante de pie con una capa y bonete de orejas de burro, teniendo entre las manos un collar de piedras. Entre las piernas cuatro niños están recogiendo piedras en cestas. (s. l.). LEVER, M., *Op. cit.*, pp. 68-69.

Dentro de este apartado *Otras imágenes de la locura desde las alegorías*, pueden citarse asimismo las siguientes imágenes:

Siglo XI (finales): *Hombre equilibrado y hombre desequilibrado* (inscrito en el interior de una esfera, con piernas abiertas algo separadas y abiertas en actitud de caminar, brazos abiertos y cabeza elevada; en el interior de otra esfera por encima de la mencionada: hombre en postura retorcida, el cuerpo en posición horizontal apoya en un solo pie, mientras que el resto de extremidades apoyan en laterales y parte superior de dicha esfera). Ms. 214, folio 211. Le Mans. Bibliothèque Municipale.

Siglo XIII: *Virgen loca* (escultura en portada de fachada occidental, con mano sobre la cadera parece estar comiendo y acompañada de otra figura de cuerpo inclinado hacia un lateral que sostiene un brazo para sujetar el vestido). Estrasburgo. Catedral de Nuestra Señora; *Virgen loca* (escultura en fachada occidental, arquea la espalda hacia atrás con los brazos cruzados en desorden sobre el pecho, levanta hacia lo alto un rostro sonriente). Bâle. Catedral; *Virgenes locas* (esculturas en portada, en gran desorden postural, agitan y levantan brazos, o llevan el brazo a la cabeza o a la cara). Edfurt. Catedral; *Virgen loca* (dos imágenes en portada del Paraíso, con cabezas ladeadas y presentando sus rostros una gran mueca de tristeza o una expresión pensativa con el ceño ligeramente fruncido). Magdebourg. Catedral. Miniaturas en *Cántigas de Santamaría* de Alfonso X el Sabio: Un loco rapado y atado a una columna de una iglesia es curado por la Virgen María al imponerle la mano sobre la frente. (s. l.).

Siglo XV: *Loco llevando el mundo a su espalda* (xilografía, loco sentado, con manos sobre las rodillas, traje de capucha con orejas de asno y cascabeles, aparece encorvado bajo el peso de una gran esfera en cuyo interior se ve un paisaje campestre con montañas a lo lejos, y casas cercanas a ríos por los que navegan barcas). Caen. Bibliothèque Municipale. Colección C. Quétel; BARTHOLOMAEUS ANGLICUS. *La Manía* (con brazos en cruz como si de un ataque de histeria se tratase, junto a dos personajes, uno toca uno de sus brazos). En *Le propriétaire des choses*. Ms. fr. 22532, folio 97v. Paris. Bibliothèque Nationale; *El loco y la blasfemia* (xilografía, un loco camina detrás de Cristo y le incomoda tirándole de la barba). Caen. Bibliothèque Municipale. Colección C. Quétel; *El loco Anticristo* (xilografía, personaje con traje de loco y capucha de orejas y cascabeles arremete con una lanza de tres puntas hacia Cristo clavado en la Cruz). (s. l.); *La locura beneficiaria de los rasgos de la muerte* (dos grabados: En el primero un loco con traje de capuchón de dos orejas y cascabeles, camina junto a una mujer que lleva flores. En la segunda imagen el rostro del loco es una calavera y la mujer lleva un reloj de arena. Puede leerse sobre las cabezas la siguiente inscripción: *Ommem in homine venustatem mors abolet*. Todos los hombres son agraciados hasta su anulación por la muerte). Paris. Bibliothèque Nationale. Colección C. Quétel; Obra en sillería de varios escultores: NUFRO SÁNCHEZ, DANCART, GÓMEZ DE HOROZCO y JUAN ALEMÁN: *El loco de Carnaval* (talla en apoyamanos, cabeza de loco con gorro de bufón y orejas, posible significación alegórica de sodomía al estar emplazado cercano a otras figuras que aluden a la misma). Sevilla. Catedral; obra de los mismo autores anteriores. *El hombre salvaje* (talla en sillería, hombre luchando contra un monstruo, posible significado de sodomía por su proximidad con otras figuras que aluden a la misma). Sevilla. Catedral.

Siglo XVI: SCHÖN, Erhard. *Jaula de locos* (xilografía, personajes con traje de loco de capucha, orejas y cascabeles están encerrados en una jaula en llamas y obligados a cantar por una mujer una canción sobre la lujuria para ser liberados; otra mujer junto a una puerta abierta de la jaula junto a dos locos arrodillados sin capucha). Yale. Colección Clements Fry; ANÓNIMO. *El pastor de la iglesia luterana sella un pacto con un juglar, un loco y un diablo* (xilografía, caricatura política contra la iglesia protestante: personaje con traje de loco con capucha de orejas y cascabeles estrecha la mano al diablo, junto a ellos un clérigo sostiene las manos de ambos). Thomas Murner. *Von der Grossen Lutherischen Narren*. (s. l.); BRAY, Jean-Théodore de (De Brie o De Bry). *Orgullo y locura* (retratos en medallón con ornamentación: en el reverso bufón de perfil con gorro de orejas y cascabeles, en el anverso caricatura del duque de Alba como imagen del orgullo y capitán de la locura, rodeado de atributos y escenas relacionadas). Madrid. Biblioteca Nacional; BRUSELAS, Juan de. *El loco de Carnaval* (talla en sillería, loco con traje y bastón con cabeza de loco, posible significación alegórica de sodomía por su lugar cercano a figuras con dicho significado). Zamora. Catedral.

10.6. LOCURA Y HAGIOGRAFÍAS

En la locura y hagiografías trataremos de aquellos personajes relacionados con la locura por su patronazgo hacia estos enfermos. En ocasiones también han podido ser confundidos con locos al no ser comprendidos sus acciones, sea un ejemplo San Francisco de Asís.

ACARIO

Obispo de las localidades de Noyon y de Turnais durante el siglo VII. Se le otorgaba el poder de curar a la locura, a la que se conocía como *enfermedad de San Acario* por estar asociado a su nombre el adjetivo *acariâtre*, cuyo significado primitivo era el de loco o endemoniado.

En las representaciones artísticas figura como un obispo¹⁰⁶³.

DYMPNA

Dympna de Gheel, hija de un rey de Hiber o Irlanda, vivió durante el siglo VII. Al quedar huérfana de madre, fue confiada a San Gereberne quien la bautizó. Según la leyenda, hija y santo huyeron del rey de Irlanda debido a los deseos incestuosos del padre que provocaran los demonios, y que hicieran que el padre pretendiese tomarla por esposa. Pese haber conseguido llegar a Gheel el padre logró capturar a ambos y darles muerte.

Santa Dympna tiene el patronazgo de los locos, poseídos y epiléticos al considerar que su padre cometió ambos delitos fruto de la posesión por el demonio.

En la iconografía Santa Dympna ha sido representada con un demonio encadenado a sus pies y llevando una espada en la mano derecha¹⁰⁶⁴.

HILDEBERTO

Fue obispo de Meaux en el siglo VII, venerado en particular en las localidades francesas de Bernay así como de Gournay en Bray, convirtiéndose en patrón de ésta última al estar enterradas allí sus reliquias.

Siglo XVIII: SANDBY, Paul. *El autor de la carrera loca* (caricatura satirizando a Hogarth, encadenado por un pie y como un cartógrafo loco que con atuendo estafalario dibuja innumerables escenas en las paredes). Yale. Colección Clements Fry.

GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 48 y 134; ECO, U. (dir.), - 2007, *Historia de la fealdad*. (Traducción: María Pons Irazazábal). LUMEN, Barcelona, p. 190; LEVER, M., *Op. cit.*, pp. 43-45, 48-49 y 55; GONZÁLEZ DURO, E., *Op. cit.*, vol. I, p. 59; LAHARIE, M., *Op. cit.*, figs. 18, 19, 20, 21, 22, 25 y 34; LÓPEZ-RÍOS FERNÁNDEZ, F., *Op. cit.*, 30, 184-185 y 198.

¹⁰⁶³ Otros santos relacionados con la locura por derivaciones de su nombre son Gildas, por ser los locos llamados de *gilles* en alusión a San Gil y a San Gildosio. Esto también ocurre por derivaciones del patronazgo con San Leonardo, que al ser el santo de los presos y quien los libera de sus ataduras, se le relaciona con los locos a quienes durante la Edad Media se encadenaba. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, p. 16; vol. IV, pp. 33 y 239; y vol. V, p. 376.

¹⁰⁶⁴ Véanse VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, p. 412; PORTER, R., *Op. cit.*, p. 95; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, p. 412.

Por un juego de palabras que asociaba el final de su nombre (fr.: *Hildevert*) con la palabra *vértigo* (*vertige*) a este santo se le otorga el poder de curar las enfermedades de la locura, la epilepsia o el frenesí¹⁰⁶⁵.

MATURINO¹⁰⁶⁶

PEDRO APÓSTOL

Pedro fue junto con su hermano Andrés, uno de los primeros apóstoles que siguieron a Jesús. Su profesión era la de pescador y fue elegido por Jesús para ser « pescador de hombres ». Pedro llegaría a ser uno de los primeros papas de la Iglesia.

Dentro de sus numerosos patronazgos se le considera curador de los ataques de locura, siendo invocado contra éstos.

Entre sus representaciones destaca como apóstol vistiendo túnica y manto, o con indumentaria de pontífice. Suele ser retratado con cierta edad y barba corta. Entre sus numerosos atributos destacan una o dos llaves, además del libro, gallo, cadenas, o cruz invertida entre otros¹⁰⁶⁷.

FRANCISCO DE ASÍS

Francisco de Asís, nacido hacia 1182 en Asís era hijo de un rico comerciante. Al llegar a los veinte años y tras una enfermedad decidió renunciar a los bienes familiares para vivir en la pobreza. San Francisco fue fundador de la orden mendicante los *Hermanos Menores* y uno de los santos más populares del cristianismo, siendo tras su muerte comparado con el propio Cristo en atribuciones que forman parte de su leyenda hagiográfica.

La imagen de la *fig. 129* perteneciente a la *Legenda Maior* de San Buenaventura se sitúa en la vida del santo en el episodio donde tras desprenderse de su dinero para reparar la iglesia en ruinas, según le pidiese la imagen de Cristo en la cruz, se queda a vivir en dicha



Fig. 129.- San Francisco de Asís es tenido por enajenado mental. *Legenda Maior*. Madrid. Convento de Cardenal Cisneros. Fines siglo XIII y ppios XIV.

¹⁰⁶⁵ *Id.*, *Op. cit.*, vol. IV, p. 81.

¹⁰⁶⁶ A este santo se le atribuye el patronazgo de los locos, por su relación más estrecha con los endemoniados. Maturino y algunas de sus representaciones serán analizadas en el capítulo siguiente: véase Maturino en p. 498, capítulo 11, *Epilepsia-histeria desde las alegorias*.

¹⁰⁶⁷ *Id.*, *Op. cit.*, vol. V, pp. 43 y ss.; FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 218; CARMONA MUELA, J.- 2003, *Iconografía de los santos*. ISTMO. COLECCIÓN FUNDAMENTOS, N° 214, Madrid, pp. 362 y ss.

iglesia atrayendo la ira de su padre por haber renunciado a su dinero; así como el odio de otros personajes que también lo increpaban. Temeroso, huyó a refugiarse en una cueva, pero su debilidad duró poco y mudando su ánimo salió a la calle para volver a su ciudad. Al verlo, lejos de flaqueza y fortalecido por el Señor, los ciudadanos lo tomaron por loco y comenzaron a arrojarle piedras. Así lo narra Buenaventura:

« Al verlo los ciudadanos con el rostro escuálido y cambiado en su mente, y en consecuencia teniéndolo por enajenado mental, le arrojaban barro de las calles y piedras, y en medio del griterío lo insultaban como a loco y demente. Mas el siervo de Dios, sin abatirse ni alterarse por ninguna injuria, pasaba como sordo entre todos. Y al oír su padre tal griterío, acudió al instante, no para librarlo, sino más bien para perderlo: sin compasión alguna, lo arrastró a casa y lo atormentó primero con palabras, y después con azotes y cadenas. Mas él se volvía por esto más dispuesto y valiente para llevar a cabo lo que había comenzado, recordando las palabras del Evangelio: “ Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos »¹⁰⁶⁸.

Así, en la imagen de la *fig. 129* San Francisco está cruzando la puerta de la ciudad decidido y mirando hacia arriba, con el dedo índice elevado. A su espalda, cuatro personajes de reducida estatura arrojan una hilera de piedras sobre las espaldas de San Francisco, ajeno a cuanto acontece a su alrededor.



¹⁰⁶⁸ BUENAVENTURA, SANTO, *Op. cit.*, pp. 29-31; Cfr. RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, pp. 544 y ss.; FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, pp. 113-114; y VORÁGINE, S., *Op. cit.*, pp. 639 y ss.

11. EPILEPSIA-HISTERIA DESDE LAS ALEGORÍAS

« “ Maestro, te he traído a mi hijo, que tiene un espíritu mudo y, cuando se apodera de él, lo tira al suelo, él echa espumarajos, rechina los dientes y se queda tieso. He dicho a tus discípulos que lo arrojasen, pero no han podido ”. Jesús les respondió: “¡ Generación incrédula !. ¿ Hasta cuando os he de soportar ? (...) ”. El padre del muchacho entonces exclamó: “ Yo creo. ¡ Ayuda tú mi poca fé ! ”».

SAN MARCOS (9, 17-24).

La manera más común de representar a los enfermos de epilepsia-histeria en el arte, es a través de las imágenes de poseídos o posesos. Esto viene favorecido por la creencia que considera a las diferentes enfermedades, de ser causadas por fuerzas exteriores al individuo. Aunque también, por las llamativas características de la epilepsia y la histeria, cuya pérdida del control sobre el organismo pudiera motivar la creencia en una identidad que se apropiara del cuerpo, y desencadenara las diferentes crisis. En la epilepsia-histeria desde las alegorías, tales representaciones vienen a reflejar y fortalecer las creencias religiosas imperantes, que exaltan el poder concedido a un ser superior capaz de vencer y expulsar mediante la fe, a ese demonio que se considera responsable de las posesiones.

Así, la representación de ambas deficiencias, se engloba de un modo casi exclusivo dentro de las escenas de exorcismo. La persistencia de imágenes alegóricas de un modo tan reiterativo, es reflejo del modo tan exclusivo de entender estas dolencias, atribuidas a males del espíritu ocasionados por la falta de la fe, y no a afecciones propiamente del cuerpo.

Por lo general, en las imágenes analizadas, destaca la representación de una figura religiosa ejecutando la acción del exorcismo con la mano diestra, ante un individuo que, tumbado o en pie, expulsa al mal que le aflige, a modo de un pequeño demonio saliendo de su boca. La mayoría de las veces, este acto suele estar acompañado por testigos que asisten al milagro de la curación del poseso¹⁰⁶⁹.

El modo de realizar este exorcismo suele ser mediante una plegaria o bendición, realizada alzando la mano con uno o dos dedos extendidos, en

¹⁰⁶⁹ En muchas ocasiones este demonio es representado en un color negro, asociado a estos diablos, así como a la bilis negra y a la maldad en general. GILMAN, S. L., *Op. cit.*, p. 22.

ocasiones también el pulgar, o la mano extendida por completo. Ésta tiende a dirigirse hacia la cabeza del poseso, que suele encontrarse en una postura exageradamente encorvada hacia atrás, o « en arco de círculo », y por lo general, es sostenido para evitar su caída, por una o más personas vigorosas. El poseso, visto como un endemoniado, más que como un enfermo, acostumbra a ser representado realizando una serie de movimientos que demuestran el esfuerzo que está realizando para liberarse del demonio que lo atormenta. Pese a no ser la postura propia de los ataques de histeria-epilepsia, el poseído suele levantar uno de sus brazos mientras que el otro permanece bajado; siendo también frecuente que en esa postura encorvada libere a un pequeño y oscuro demonio alado que escapa de su boca, aunque en ocasiones son varios. La escena suele estar además acompañada de varios asistentes que rezan, quedan asombrados, o miran con temor la escena de las convulsiones y la curación. Según hemos señalado, esta liberación del demonio parece ser mostrada en las representaciones, mediante un último estado convulsivo que agita al enfermo y lo hace encorvarse hacia atrás. Pero también le obliga a alzar la cabeza con la boca entreabierta, tensando de sobremanera el cuello, a la par que alzando algún brazo, sino los dos¹⁰⁷⁰.



Fig. 130.-
CARPACCIO,
Vittore. *Un
milagro de la
reliquia de la
Verdadera
Cruz.* Venecia,
Galleria dell' *Accademia*.
Entre 1494-
1505.

La violencia de las convulsiones y el temor que éstas suscitan, pueden provocar que, en algunas ocasiones, este poseso aparezca maniatado, libre de sus ligaduras, o semidesnudo, por haberse despojado precipitadamente de su vestimenta. El hecho de representarlos atados,

¹⁰⁷⁰ Véase el comentario de Charcot y Richer en lo referente a la postura anormal y nada propia de los ataques de histeria o epilepsia, en capítulo 3, de la primera parte de nuestra investigación, en las pp. 172-173.

aunque no sea lo frecuente, puede ser interpretado como sinónimo de peligrosidad, ya sea para sí mismo o para los otros. Aunque, en la mayoría de las ocasiones, es representado firmemente sujeto por brazos, costados, o incluso brazos y piernas, dando muestras suficientes de la agitación violenta que el enfermo manifiesta.

11.1. EPILEPSIA-HISTERIA COMO POSESIÓN

11.1.1. Escenas de exorcismo

Las representaciones de milagros en la curación de endemoniados, podían ser realizadas para ilustrar una serie de episodios atribuidos a la vida de los santos, aunque no sólo a éstos les era otorgada la capacidad de realizar exorcismos. También otros religiosos podían atribuirse la mediación de estos milagros, como es el caso de Francesco Querini, cuya obra representada por Carpaccio (*fig. 130*), muestra el milagro realizado por este patriarca de la ciudad de Grado, en Venecia. Se trata de la curación de un endemoniado realizada con un relicario, en la galería de un palacio junto al gran canal de Venecia. Según Charcot y Richer, esta obra:

« Se trata de una puesta en escena hábilmente combinada para impresionar al pueblo y que permite que gran número de personas presencien el milagro »¹⁰⁷¹.

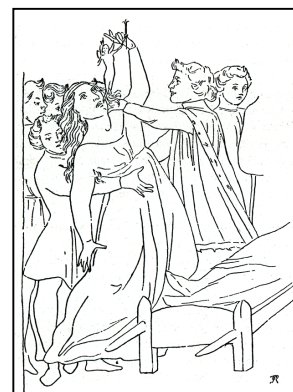


Fig. 131.- GIORGIO, Francesco di. *Curación de una mujer poseída ante la tumba de un santo.* (Detalle). Dibujo de Richer, P. Siena, Palacio Público. Último tercio del Siglo XV.

En la galería del primer piso, a la izquierda de la imagen, Francesco Querini eleva sobre su cabeza la reliquia de la Verdadera Cruz. El poseído, vestido de negro, arquea hacia atrás la espalda, levanta uno de sus brazos y abre la boca. Por su postura de pie ha sido considerado más un enfermo de histeria con movimientos coreicos o del baile de San Vito, que el protagonista de una crisis de histeroepilepsia. Rodeando al joven poseído clérigos y religiosos con cirios y que acompañan el milagro con rezos. Una procesión desfila desde el puente con cirios hacia el lugar del exorcismo. Pese a los numerosos personajes que se encuentran en el muelle y que llegan en barcos, vienen motivados por la curiosidad de lo que allí ocurre, notamos en falta más gestos de extrañeza o devoción hacia la escalinata superior donde ocurre la escena del milagro¹⁰⁷².

En la imagen de la *fig. 131* se muestra un dibujo a partir de un fresco de Giorgio, donde junto a la tumba de un santo monje hay un grupo de religiosos y de enfermos, entre los que se encuentra una mujer poseída. La mujer se encuentra sostenida por dos hombres y levanta uno de sus

¹⁰⁷¹ CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, p. 45.

¹⁰⁷² RICHER, P., *Op. cit.*, p. 41; y HUMFREY, P.- 1992, *Carpaccio: Catálogo completo de pinturas.* (Traducción: Gloria Cué). AKAL. CUMBRES DEL ARTE. ARCHIVOS DEL ARTE ANTIGUO Y MODERNO, N° 4, Madrid, pp. 54-55.

brazos con tres dedos extendidos, mientras, el otro brazo permanece bajado. Este gesto, similar al utilizado para realizar los exorcismos en los posesos, pudiera resultar contradictorio en quien es el endemoniado, por ello, Charcot y Richer consideran que el artista debió de observarlo en los movimientos reales de las crisis de histeria. La mujer expulsa además, un pequeño demonio alado portando una pequeña horca o palo de dos puntas, símbolo del diablo¹⁰⁷³.



Fig. 132.- Cristo expulsa a los demonios de un poseso. Paris. Musée du Louvre. Finales del siglo V.



Fig. 133.- Cristo curando al poseído geraseno. Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. Siglo X.

11.1.2. Curaciones de Jesús de Nazaret

Desde los evangelios se narra cómo Jesús curó uno o varios posesos, contribuyendo a convertir a la fe a cuantos presenciaban aquellos milagros. Las imágenes de las *figs. 132-137* son algunos de los ejemplos de las representaciones de los milagros de la curación de poseídos. En estas curaciones, Mateo menciona dos poseídos, mientras que Marcos y Lucas solamente uno¹⁰⁷⁴.

En estas imágenes, Jesús es representado curando al endemoniado geraseno. El milagro tiene lugar cuando Jesús llega a Gerasa y sale a recibirle un endemoniado desnudo que vivía solitario entre los sepulcros. Ante la pregunta de Jesús por el nombre de éste, dice llamarse *Legión* debido a la cantidad de demonios que albergaba; y que a petición de Jesús, pasaron a trasladarse del cuerpo del poseído, a una piara de cerdos que pastaba en las cercanías. Los cerdos entonces huyeron corriendo hacia un precipicio, cayendo a un lago donde se ahogaron. Los pastores contaron a toda la ciudad el milagro y las gentes quedaron

¹⁰⁷³ CHARCOT, J. M. y RICHER, P., *Los endemoniados...*, p. 43; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 576. Otras imágenes de estos exorcismos, las encontramos en:

Siglo IX: Sacramentario n° 9428. (Exorcismo en letra D inicial). Metz. Biblioteca Nacional.

Siglo XV: UCELLO, Paolo (Atribución). (s. l.).

Siglo XVII: ROSSELLI, Mateo. *Escena de posesión* (el poseído se encuentra en cama, una mujer reza y varios personajes sujetan brazos y piernas del endemoniado, varios demonios escapan de su boca). Florencia. L'Annunziata.

RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 20, 34, 47.

¹⁰⁷⁴ RÉAU, L., *Op. cit.*, p. 394; Mt. (8, 28-34); Mc. (5, 1-20); y Lc. (8, 26-39).

atemorizadas viendo el poder de Jesús. Cuando el endemoniado, de quien se dice que recobró la razón quiso seguir a Jesús, éste se lo impidió mandándole sin embargo que predicara por toda la ciudad el milagro con él realizado. Estos milagros tienen así un significado que ensalza el poder de Yahvé, y advierten del amparo a que se acogen, aquellos que mediante la fe deciden seguir a Jesús¹⁰⁷⁵.



Fig. 134.- WIERIX, Johan. *Curación del endemoniado. Los Milagros de Cristo.* Madrid. Biblioteca. Nacional. Siglo XVI.

Esta posesión ha de interpretarse de modo semejante a la que viéramos en la ceguera, pues ciego era aquel que no quería reconocer la verdadera religión. Ahora, el poseso es equivalente al loco y como tal se comporta, ajeno a todo y todos, también a la religión cristiana. Creer en Jesús y en el poder de éste para curarlo favorece la expulsión de sus demonios, y el no estar equivocado al no renegar de la fe le devuelve la razón¹⁰⁷⁶.

En la imagen de la *fig. 132*, el endemoniado es representado en un bajorrelieve junto a tres cerdos cuyas patas se encuentran sumergidas en el agua, y hacia los que dirige sus manos con las palmas hacia abajo. Jesús alza una mano de lado con la palma abierta en dirección al grupo. El endemoniado viste una túnica y no se encuentra despojado de sus ropas, aunque la desnudez únicamente la menciona el evangelio de Lucas, y no el de Mateo o el de Juan.

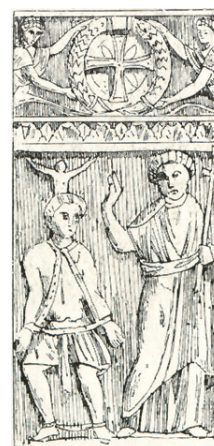


Fig. 135.- Cristo liberando a un poseso. Rávena. Biblioteca. Siglo V.

En la imagen de la *fig. 133*, también un bajorrelieve de marfil, el poseído se encuentra sujeto por un hombre, que lo asegura por brazos y pecho. De pie, el poseso encorva sus brazos hacia atrás y apenas levanta la cabeza. De su boca abierta sale un demonio de grandes brazos y alas. Cristo se encuentra bendiciendo con una mano de dedos flexionados e índice extendido. Tres cerdos pequeños aparecen en un segundo plano y a espaldas del poseído.

En la obra de Wierix, extraída de un libro de grabados del siglo XVII, *Los milagros de Cristo (fig. 134)*, muy posterior en el tiempo, el endemoniado, semidesnudo, de espaldas al suelo, y con el cuerpo levantado sobre sus extremidades en exagerada flexión, levanta uno de sus brazos mientras expulsa una pequeña nube de humo blanca. En uno

¹⁰⁷⁵ Lc. (8, 26-39). Siguiendo a Chevalier y a Gheerbrant, podemos interpretar en estos cerdos un simbolismo asociado a la maldad y fuerzas oscuras, y por ello en semejanza con los demonios. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 275.

¹⁰⁷⁶ Véase capítulo 9, *Ceguera desde las alegorias*, pp. 392 y ss.

de los tobillos observamos que ha estado atado de pies, pues aún conserva una de sus ligaduras¹⁰⁷⁷.

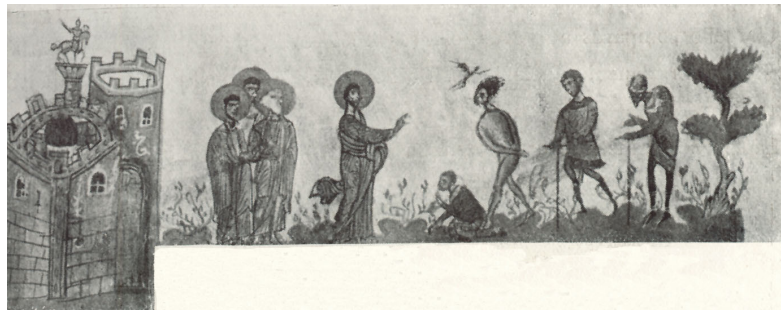


Fig. 136.- Cristo libera a un poseso y cuida a los enfermos. Paris. Bibliothèque Nationale. Siglo XI.

En una talla de marfil en Rávena (*fig. 135*), Jesús, juntando los dedos de su mano en lo alto los dirige hacia la cabeza de un enfermo en pie, y atado de brazos y piernas por unas ligaduras amplias que le permiten abrir brazos y piernas. El único signo de posesión es percibido por un pequeño ser que está saliendo por encima de la cabeza del poseso. Este demonio, de brazos prácticamente en cruz y elevados hacia arriba tiene un aspecto humano y no presenta alas.

Otras representaciones de Jesús liberando a poseídos del demonio podemos verlas en las imágenes como la *fig. 136* donde Jesús levanta la mano apuntando con su dedo hacia un poseso que parece desnudo. Es probable que por su postura y la forma en que está representado, con las manos cruzadas sobre la espalda, se encuentre maniatado. El poseído se encuentra de pie, eleva su rostro hacia arriba e inclina el torso hacia delante mientras expulsa un pequeño demonio alado. Entre Jesús y el poseído un enfermo se encuentra arrodillado, y dos enfermos más con sendos bastones parecen esperar en hilera el turno para su curación. A la izquierda de la escena un grupo de apóstoles observan el milagro. Detrás de ellos queda la ciudad, simbolizada en la fortificación con murallas almenadas.

¹⁰⁷⁷ Otras imágenes del endemoniado geraseno las encontramos en:

Siglo IX: Frescos (Jesús realiza el milagro siendo los endemoniados sujetados por dos personas). Goldbach. Capilla de San Silvestre.

Siglo X: Frescos (curación del endemoniado geraseno que aparece casi desnudo, alejado de la ciudad y junto a una piara de cerdos). Isla de Reichenau. Saint Georges de Oberzell; *Evangelario de Otón III* (endemoniado geraseno y liberación de un poseso). Aachem Domschatz (año 996); *Evangelario de Otón III*, folio 103v (endemoniado geraseno). Munich. Staatbibliothek.

Siglo XI: Frescos (Jesús cura a un poseso antes sus discípulos). Austria. Iglesia de Lambach.

Siglo XIV: Destacamos también una imagen oriental de un manuscrito armenio donde se relaciona a los posesos con los lunáticos: *Cristo libera a un endemoniado lunático*, Armenian Ms. 1, p. 108. (Jesucristo libera a un poseso que es sostenido por un árabe. Sobre la cabeza del poseso se encuentra una luna). Los Ángeles, University of California (UCLA); *Cristo curando a los endemoniados* (manuscrito bizantino). London. The British Library.

Siglo XVII: VUIBERT, Remy. *Curación del poseso*. Yale Colección Clements Fry.

Siglo XVIII: CONTI, Andreas de. *El franciscano beatificado por Inocencio XIII liberando a los posesos*. En Vicent von Berg, *Enchiridium quadripartitu*. Cornell. Olin Library; ANÓNIMO. *Cristo cura a un poseso*. Iglesia luterana de Krummenau.- Landau. Iglesia de Steinfels; LOZANO, Pedro. *Curación del endemoniado* (el poseído alza la mano hacia Jesús, éste levanta también su mano hacia el enfermo; un pequeño grupo de personas observa la escena. (s. l.); PICART, Bernard. *Jesús expulsa a un espíritu inmundo*. (Grabado en *Biblia Ilustrada*). (s. l.).

GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 23-24, 26-27, 29; MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, pp. 80-84, y 91; RICHER, P., *Op. cit.*, p. 34; WIERIX, Johan y otros.- 1639?, *Los milagros de Cristo*. EDENTE NICOLAO IOHANNIS PISCATORE, (s. l.).

En una obra atribuida a Massacio (*fig. 137*) debajo de la estructura arquitectónica de un edificio renacentista, un poseso completamente desnudo se encuentra arrodillado e inclinado hacia delante a los pies del edificio. Bajo sus arcadas Jesús, rodeado de un grupo de apóstoles, libera a un endemoniado. Massacio no representa a un poseso en convulsión, sino más propiamente a un loco desnudo y de cuyo pecho parece salir una figurilla, también de aspecto humano, con traje rojo y brazos extendidos que parece dirigirse al suelo, y no elevarse como suele suceder con los diablos expulsados¹⁰⁷⁸.



Fig. 137.- MASACCIO, Tommaso di Giovanni. (Atribución). Liberación de un endemoniado. Filadelfia. Colección J. G. Johnson. Siglo XV.

Le Clerc muestra en la *fig. 138* a un hombre semidesnudo y de vigorosa anatomía, sostenido por dos hombres, y que se apoya en una sola pierna, encoge la otra y levanta ambos brazos inclinado hacia atrás. De su boca abierta escapa una pequeña nube. Un poco alejado de este grupo se encuentra la figura de Jesús con una mano de dedos extendidos levantada. La escena sucede ante una numerosa multitud allí presente que observa con asombro y temor la escena.

En la imagen de la *fig. 139*, en un paisaje de arquitecturas, tiene lugar la escena del milagro de la curación del niño endemoniado, siendo ésta recogida por Mateo, Lucas y Marcos. En los evangelios, los apóstoles recogen cómo Jesús al descender de la montaña se encuentra con una multitud que lo aguarda. Entonces le sale al encuentro un padre que pide por su hijo poseído, al que sus discípulos no han podido liberar. Jesús los llama incrédulos y arroja el espíritu del endemoniado demostrando una vez más la grandeza de su Padre¹⁰⁷⁹.

Van Orley (*fig. 139*) representa a Jesús junto a una elevada columnata y enfrente de un numeroso grupo de personas. Un hombre agachado sostiene a su hijo al pasarle un brazo por el pecho. El niño agita brazos y piernas en un cuerpo en contorsión que parece intentar librarse de la sujeción a que es sometido. Algunas mujeres se inclinan hacia el niño, y dos hombres que pasan por allí con bastones lo señalan¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁸ BERTI, L. y FOGGI, R.- 1992, *Masaccio: catálogo completo de pinturas*. (Traducción: Anselmo Alonso Soriano y José Luis Sancho). AKAL. CUMBRES DEL ARTE. ARCHIVOS DE ARTE ANTIGUO Y MODERNO, N° 1, Madrid, pp. 144-145.

¹⁰⁷⁹ Mt. (17, 14-21), Lc. (9, 37-43) y Mc. (9, 14-29).

¹⁰⁸⁰ Además de las ya citadas, otras imágenes de Jesús liberando a uno o dos endemoniados se encuentran en:

Siglo VI: Mosaico (el endemoniado está arrodillado ante Jesús y tres cerdos se alejan nadando). Rávena. San Apollinar il Nuovo.

Siglo IX: Evangelionario de Egbert. Tréveris.

Siglo XI: Fresco. Isla de Reichenau. Saint Georges de Oberzell.

Siglo XIII: Salterio (dos poseídos). Ms. latino 8846. París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XIV: Fresco (los endemoniados están atados a sus ataúdes, dos demonios huyen hacia los cerdos que se están arrojando en el agua). Serbia, Detchani.



Fig. 138.- LE CLERC, Sébastien. *Jesús libera a un joven poseído.* (s. l.) Siglos XVI- XVII.



Fig. 139.- VAN ORLEY, Bernard. *Curación del niño poseído.* (s. l.). Primera mitad del siglo XVI.

Existe otro episodio de las curaciones de Jesús desde los evangelios, donde éste atiende a los ruegos de una mujer de Canaan, de cuya hija poseída se dice que está siendo atormentada por un demonio; y a la cual Jesús cura sin tocarla ni verla. Este milagro es recogido por Mateo y, aunque la representación más común es la de una mujer arrodillada ante Jesús, también puede aparecer la hija expulsando al demonio. Esto puede observarse en la *fig. 140*, donde la joven en un segundo plano y detrás de la madre suplicante, lleva su mano al pecho y deja escapar el demonio que la atormenta¹⁰⁸¹.



Fig. 140.- DEGUILLEVILLE, Guillaume. *Jesús curando a la hija de la Cananea.* (s. l.). Finales siglo XIV.

Siglo XV: Miniatura de un misal (un poseído en postura de « arco de círculo » es sostenido por un hombre, y saca la lengua al expulsar a su demonio. Jesús alza los tres dedos de la mano, en la escena hay un testigo). Poitiers. Iglesia; Miniatura (libro de coro, varios posesos rodean a Jesús. Éste alza la mano abierta hacia uno de ellos). Siena.

Siglo XVI: Fresco. Monte Athos, Dochiariou; Fresco (dos endemoniados salen de sus ataúdes, detrás los demonios a lomos de la pira de cerdos se arroja al agua). Monte Athos, Xenophon; VALCKENBORGH, Lucas van. Madrid, Museo del Prado; y Bélgica. Museo.

Siglo XVII: GAULTIER, Leonard. Grabado. (s. l.).

Del milagro de la curación del niño endemoniado asociado a la *Transfiguración*, además de la ya citada obra de Rafael Sanzio en el capítulo tercero, encontramos:

(s. f.): *La Transfiguración* (grupo de esculturas, terracota). Santuario del Sacro-Monte di Varallo. Valsesie.

RÉAU, L., *Op. cit.* vol. III, p. 395; RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 35, 104 y ss.; y 125-126.

¹⁰⁸¹ Otras imágenes de este milagro, donde sin embargo, la hija endemoniada no suele estar presente las encontramos en:

Siglo XV (Finales): FLANDES, Juan de. *Cristo y la Cananea*. Madrid. Palacio Real.

Siglo XVI: PALMA VECCHIO. Venecia. Gallerie dell' Accademia; VERONÈS, Paolo Caliari. Grenoble. Museo; CARRACCI, Agostino. Dijon. Museo; Vidriera. Bayona. Catedral, Capilla de San Jerónimo.

Siglo XVII: BOUDIN, Thomas. Bajorrelieve. Chartres. Catedral.

Siglo XVIII: DROUAIS, Jean-Germain. París. Musée du Louvre. Mt. (15, 21-28); RÉAU, L., *Op. cit.* vol. III, p. 399; ZUFFI, S., *Op. cit.*, p. 181.

Consideramos interesante mencionar que también desde los evangelios apócrifos se recogen otros casos de curaciones de niños, jóvenes y adultos endemoniados. Véase VV. AA.- 2006 (5ª reimpresión), *Los evangelios apócrifos*. (Versión: Aurelio Santos Otero). BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid, *III Apócrifos de la infancia*, XI, XIV, XVI, XXXIII, XXXIV.

11.2. EPILEPSIA-HISTERIA Y HAGIOGRAFÍAS

Existen hagiografías tradicionalmente ligadas a la enfermedad de la epilepsia, pero no ocurre así con la histeria, encontrando únicamente santos ligados a los posesos o teniendo a éstos como atributos. En el presente apartado nos ocuparemos de aquellos santos que han podido tener una vinculación más estrecha con las deficiencias de la histeria o la epilepsia.

MAGOS (Reyes)

Los Magos, que llegaron de Oriente a Jerusalén siguiendo a una estrella, buscaban encontrar al Niño Jesús que habría de ser el rey de los judíos para adorarlo. La realidad histórica no concede a estos Magos un número preciso, que la leyenda estableció en tres, ni tal itinerario con exactitud, así como tampoco la fecha en que habrían llegado para adorar al recién nacido ofreciéndole oro, incienso y mirra.

Además de ser reconocido su patronazgo de los peregrinos y viajeros, se les suplicaba ante las crisis de epilepsia, puesto que se consideraba habían « caído » ante el Niño para adorarlo, verbo que compartía raíz con la palabra que designaba en el alemán a la epilepsia (*fallsucht*)¹⁰⁸².

CORNELIO

Con el nombre de este papa se designaba a la epilepsia, conocida como *mal o enfermedad de San Cornelio*. También era invocado contra las enfermedades nerviosas.

San Cornelio fue papa en Roma durante la primera mitad del siglo I. Su nombre, que alude a la palabra « cuerno » le ha convertido el patrón de las bestias cornudas.

Entre sus atributos se encuentran el cuerno y un astado, aunque también puede llevar un libro. Con los dos primeros atributos le vemos en la *fig. 142*, tocado con la tiara y vestido como Sumo Pontífice¹⁰⁸³.

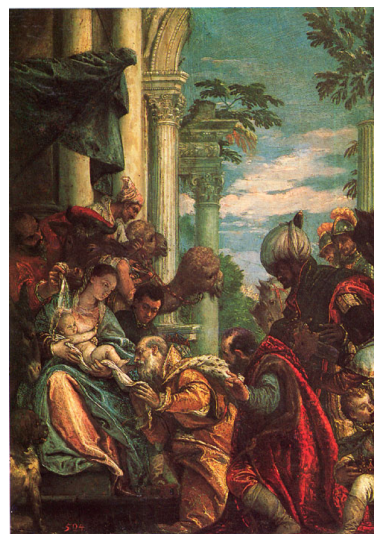


Fig. 141.- VERONÉS, Paolo Caliari. *La adoración de los Magos*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. 1580-1582.



Fig. 142.- LOCHNER, Stephan. *San Cornelio*. (Detalle de *Los santos Antonio, Cornelio y Magdalena*). Munich. Alte Pinakothek. Hacia 1440-1445.

¹⁰⁸² RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, pp. 247-248 y 251; vol. V, p. 309; y FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 288.

¹⁰⁸³ *Id.*, *Op. cit.*, p. 80; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 336.

LAMBERTO

San Lamberto de Lieja fue obispo de Tongres y Maastrich en la segunda mitad del siglo VII. Pese a que a San Lamberto se le atribuye el patrocinio contra la epilepsia, la *Leyenda Dorada* no menciona ningún milagro de entre los que se le atribuyen, de curación de endemoniados. Que se le invocase contra la epilepsia parece que deriva de un juego de palabras derivado de su nombre en alemán que alude a los paralíticos (*lahm*) y que por generalización debió de asociarse a ciertos estados de desmayo o alteraciones del movimiento en la epilepsia¹⁰⁸⁴.

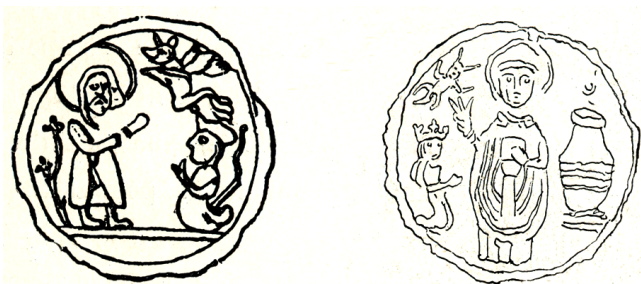


Fig. 143.- Insignia del peregrino. Colección A. Forgeais. Siglo XV.

MATURINO

San Maturino de Larchant vivió en la Francia del siglo IV. El milagro más representativo que se le atribuye fue el de haber liberado del demonio en Roma a la princesa Teodora, hija del emperador Maximiano. Esta fue la causa de que la tumba del santo se convirtiera en lugar de peregrinaciones entre los siglos XI y XV, de todos aquellos enfermos tanto poseídos como locos.

Según Réau suele representársele vestido de obispo y entre sus atributos, entre otros, destacan utensilios para someter a los enfermos peligrosos tales como los cepos o dobles anillas, con los que tradicionalmente eran sujetos los locos violentos¹⁰⁸⁵.



Figs. 144 y 145.- Dos medallas. Colección A. Forgeais. Siglo XV.

Las imágenes de las *figs. 143, 144 y 145* pertenecen a plomos historiados que aluden a este milagro del santo exorcizando a Teodora. En las tres se representa una escena parecida de Teodora arrodillada a los pies del santo que puede tener o no aureola, y que extiende la mano hacia la princesa, en la que pueden verse tres dedos extendidos y el resto flexionados. Un demonio de grandes cuernos y aspecto animalesco sale por encima de la cabeza de Teodora. En la *fig. 143* existe además un pequeño personaje que acompaña la escena llevando un cirio¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸⁴ FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 288; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, pp. 226-227; y VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. II, pp. 576-577.

¹⁰⁸⁵ Según Réau: « En la Edad Media la locura se llamaba el *mal de san Maturin* y a los locos se les llamaba *maturinosos* (fr. arc.: mathelineux). San Maturino era el médico de los locos ». RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, pp. 379-380.

¹⁰⁸⁶ RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 109 y 110. Otras imágenes del santo relacionadas: Siglo XIII: Maturino pisando a un demonio (estatua en madera). Larchant. Iglesia.

VALENTÍN

San Valentín de Recia o de Pasau, en ocasiones confundido con otros dos santos del mismo nombre, un sacerdote romano o un obispo en Terni, fue un obispo itinerante del siglo V.

Este santo alemán era invocado ante los ataques de epilepsia debido al milagro de la curación de un niño epiléptico que suele aparecer en las representaciones junto al santo¹⁰⁸⁷.



Fig. 146.- ZEITBLOM, Bartholomäus. *San Valentín cura a un epiléptico*. Augusta. Staatsgalerie. Principios siglo XVI.

En la imagen de Zeitblom de la *fig. 146*, en sendos postigos de altar están representados dos episodios de la vida de San Valentín: la curación del epiléptico y el procesamiento del santo para renegar de su fe, nos interesa la escena de la izquierda, donde el obispo se encuentra junto a un hombre tendido a sus pies. Según Richer, la postura de « arco de círculo » del joven es más propia de un ataque de histeria que de una crisis epiléptica, al no apoyar su cuerpo contra el suelo que permanece arqueado, con la cabeza rígida hacia atrás y los brazos en cruz. El enfermo tiene abiertos sus ojos y la boca de un modo dramático, y hacia él dirige sus brazos abiertos su madre que permanece en pie aguardando

Siglo XVII: VAN THULDEN, Theodoor, *San Maturino liberando a la hija del emperador Maximiano* (dos obras del mismo autor, cuadro y grabado). París. Iglesia des Mathurins.

RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, p. 380.

¹⁰⁸⁷ *Id.*, *Op. cit.*, vol. V, p. 305; y DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, p. 377.

temerosa la curación. El obispo realiza la curación con el característico gesto de la mano con tres dedos extendidos y el resto flexionados¹⁰⁸⁸.

VICENTE FERRER

San Vicente Ferrer fue un santo valenciano que vivió en el siglo XIV. San Vicente fue asesor de Juan I de Aragón en Aviñón durante el cisma católico. Destacó por sus predicaciones y sermones, y es invocado contra la epilepsia y los dolores de cabeza.

Entre sus muchos atributos se encuentran un libro abierto con sus enseñanzas, como vemos en la *fig. 147*. También puede ser representado con una imagen de Jesús en un escudo en rombo o losange, un sol, una llama en la frente, o una pila bautismal entre otros¹⁰⁸⁹.



Fig. 147.- COSSA, Francesco del. *San Vicente Ferrer*. (Detalle). Londres. National Gallery. Hacia 1470-1473.

VITO

San Vito, también llamado San Guido, de origen siciliano, vivió durante el siglo VII. Según la *Leyenda Dorada* fue encerrado por su padre siendo niño, debido a su fe cristiana, y huyó de su casa en compañía de su maestro, que llegaría a ser San Modesto, y su nodriza, Santa Crescencia, y llegaron en barca hasta Roma. Allí curó al hijo epiléptico del emperador Diocleciano, al imponer las manos sobre la cabeza del niño. Pese a ello, el emperador lo condenó a diversos martirios, entre ellos el de ser sumergido en un caldero de aceite hirviendo, o ser arrojado a un foso, para terminar siendo ahorcado junto con Modesto y Crescencia.

Debido a la curación del hijo endemoniado del emperador fue considerado patrón de los bailarines, por la asociación de esta enfermedad con el « baile de San Vito »; así como de los caldereros, debido a su martirio. En la imagen de la *fig. 148* podemos ver uno de sus atributos más frecuentes, el caldero hirviendo, en el que se encuentra sumergido hasta la cintura. En otras ocasiones este caldero es pequeño y lo lleva de la mano. También tiene como atributo un gallo blanco



Fig. 148.- MARCAS, Escuela de. *Martirio de San Vito*. Vaticano. Pinacoteca. Mediados del siglo XV.

¹⁰⁸⁸ RICHER, P., *Op. cit.*, p. 42. Otras imágenes donde San Valentín es representado junto a un joven o niño epiléptico:

Siglo XV: Escultura en madera. Berlín. Deutsches Museum; Retablo (mármol, procedente de capilla del santo. Viena. Iglesia de San Pedro). Viena. Museo Arzobispal; Breviario de Salisbury. (s. l.).

Siglo XVI: CRANACH, Lucas, *El Viejo. San Valentín, patrón de los epilépticos*. (Detrás del santo representado como un obispo, tenemos a un poseso de cuya boca sale un demonio). Viena. Museo de la Academia de Bellas Artes; HOREBOUT, Gerardo. *Hortulus animae*. (Jardín del espíritu). Viena. Biblioteca.

RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, pp. 306-307. La *Leyenda Dorada* no menciona la curación de ningún epiléptico.

VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, p. 173; MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁸⁹ RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, pp. 328-329 y FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, pp. 266-268.

sobre un libro, y otros menos frecuentes como un león o una lámpara de arcilla entre otros¹⁰⁹⁰.

TERESA DE JESÚS

Teresa de Jesús, o de Ávila, santa y mística nacida en 1515, y reformadora de la orden de los carmelitas, dejó constancia en sus escritos sobre su biografía, y en su obra *Castillo interior* o *Las moradas*, de las visiones y éxtasis que experimentó durante su vida. De ella se sabe con certeza que padeció de epilepsia, o más en concreto, de una variante de la misma, la « epilepsia extática », también conocida como « epilepsia de Dostoievskiï ». Estas experiencias de éxtasis y visiones, debidas a las crisis epilépticas han sido representadas en varias ocasiones desde las imágenes artísticas. Entre ellas, la más conocida es la obra de Bernini (*fig. 149*), representando la *Transverberación* o Traspaso del corazón de la santa por la flecha ardiente de un ángel del Señor. La santa menciona el éxtasis de la siguiente manera:

« (...) Quiso el Señor, que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe de mí hacia el lado izquierdo en forma corporal; lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada, que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido, que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan. Deben ser los que llaman cherubines (...). Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter con el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun hartó. Es un requiebro tan suave, que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento (...) »¹⁰⁹¹.



Fig. 149.- BERNINI, Gian Lorenzo. *El éxtasis de Sta Teresa*. Roma. Iglesia. Santa Maria della Vittoria, Capella Cornaro. 1645-1652.

¹⁰⁹⁰ RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, pp. 59-61; FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 270; y VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 329-330; DUCHET-SUCHAUX, G.; y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 386-387.

¹⁰⁹¹ TERESA DE JESÚS, SANTA.- 1971 (6ª edición), *Su Vida*. ESPASA-CALPE. AUSTRAL, N° 372, Madrid, pp. 165-166.

Esta epilepsia, según García-Albea Ristol, tenía un posible origen en el lóbulo temporal derecho. Esta variante de la epilepsia, de la que existen pocos casos conocidos, conlleva un aura de un intenso



Fig. 150.- RICCI, Sebastiano. *Éxtasis de Santa Teresa*. (Detalle). Vicenza. Iglesia de San Marco in San Girolamo degli Scalzi. Hacia 1727.



Fig. 151.- PIAZZETTA, Giovanni Battista. *Santa Teresa en éxtasis*. Estocolmo. Nationalmuseum. 1737.

En las *figs. 150 y 151* pueden verse otras interpretaciones de los éxtasis de la santa por Ricci y Piazzetta. En estas representaciones, puede observarse que la postura de la santa, tanto en Bernini como en Ricci, la postura del cuerpo es semejante y apenas difiere de las imágenes que venimos analizando de epilepsia e histeria en la posesión: el cuerpo arqueado hacia atrás, los brazos extendidos, y el cuello estirado hacia atrás que eleva el rostro hacia arriba. Aunque ningún demonio acompaña a la santa, sino apacibles ángeles, en una escena exenta de temor alguno, y lejos de la crispación y tensión de las imágenes anteriores. Ricci representa en la *fig. 151* el rostro de la santa, inclinado hacia atrás, de ojos cerrados y expresión sumamente plácida; en una de sus manos, que descansa sobre el hábito de carmelita, pueden verse las cuentas de un rosario.

Además del ángel con la flecha de fuego ya mencionado, la paloma sobre la cabeza de la santa suele ser otro de sus atributos¹⁰⁹².

bienestar y plenitud extáticos. Dostoevskii es quien mejor ha descrito este aura en su novela *El Idiota* (véanse pp. 150-151 en el capítulo tercero de nuestra investigación). Dice García-Albea Ristol que: « En honor al novelista ruso la epilepsia en que predominan los síntomas afectivos positivos ha sido denominada « epilepsia de Dostoevskii ». A partir de entonces el número de pacientes identificados con este cuadro se ha multiplicado, así como las investigaciones orientadas a discernir experiencias similares en relevantes personajes históricos, como Pablo de Tarso (enfermedad de San Pablo), Mahoma o Juana de Arco, de las cuales se ha sugerido una naturaleza epiléptica ». En el presente estudio no nos ocuparemos de tales personajes, en los cuales la epilepsia es sólo una suposición, así como debido a los límites de nuestra investigación.

Consideramos interesante mencionar que no siempre Santa Teresa ha sido considerada como afectada por la enfermedad de la epilepsia, habiendo sido erróneamente considerada en ocasiones como enferma de histeria, según señala García Albea-Ristol, y han defendido autores como Marie, en su obra *Misticismo y locura*. Véanse DUCHET-SUCHAUX, G.; y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 362-363; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, pp. 258-259; GARCÍA ALBEA-RISTOL, E., *Teresa de Jesús...*, pp. 53 y ss. y 70 y ss. y 105; MARIE, A.- 1912?, *Misticismo y locura: (Estudio de psicología normal y patología comparada)*. (Traducción: Eduardo Ovejero). LUIS FAURE, Madrid, p. 180.

¹⁰⁹² Otras visiones famosas representadas desde la iconografía son la de la paloma que simboliza al Espíritu Santo y se dirige hacia la Virgen; así como la visión de San José y la Virgen cubriendo a la

11.3. OTRAS HAGIOGRAFÍAS

Además de los santos considerados en patronazgo de los enfermos de epilepsia-histeria, existen otros a los que se han atribuido curaciones de posesos, siendo retratados realizando exorcismos desde las imágenes artísticas.

CIRIACO

San Ciriaco fue diácono en Roma hacia el siglo IV. Era conocido como *exorcista* por haber curado a Artemia, la hija poseída del emperador Diocleciano. Según la *Leyenda Dorada* el santo curó en dos ocasiones a las hijas endemoniadas de dos soberanos a quienes convirtió a la fe tras los exorcismos.

San Ciriaco es invocado en las situaciones de posesión y momentos antes de la muerte para alejar a demonios¹⁰⁹³.

santa con un manto de blancura y pureza. Algunas de estas imágenes de Santa Teresa relacionadas con los éxtasis y visiones las encontramos en:

Siglo XVI: NARDUCH, Giovanni, llamado *fray Juan de la Miseria*. *Santa Teresa de Jesús* (representa otra visión donde vestida con el hábito de las carmelitas descalzas junta sus manos en oración, y dirige la mirada hacia una paloma que, desde el ángulo superior izquierdo, se dirige hacia la santa. Único retrato de los existentes realizado del natural). Valladolid. Convento de las carmelitas descalzas; WIERIX, Hieronymus. Grabado (la santa está rezando junto a una rueca, aparición de la paloma). (s. 1.).

Siglo XVII: LANFRANCO, Giovanni. *La visión de Santa Teresa de Ávila* (la santa es representada en su visión de la ropa blanca y de gran claridad). Roma. Iglesia de San Giuseppe; RUBENS, Pieter Paul. La santa está orando por las almas del purgatorio. Amberes. Museo; HERNÁNDEZ, Gregorio. Tallas en madera policromada. Valladolid. Museo; y en Ávila. Colección Güel; DELLA VALLE, Filippo. Escena de la Transverberación (escultura en mármol). Roma. San Pedro; LE BRUN, Charles. La santa está meditando. París. Convento de las Carmelitas; CALANDRUCCI, Jacinto. (Un ángel abre el manto de la santa y tiene una flecha en la mano). Roma. Iglesia de Santa Maria Traspontina; DAMERY, Walter. París. Iglesia de los carmelitas; MIGNARD, Pierre. Narbona. Iglesia de Saint Sébastien; WIERIX, Anton. Grabado (la Sagrada Familia está junto a la santa y es el propio Jesús quien dispara la flecha al corazón). (s. 1.); ZURBARÁN, Francisco de. Visión de la paloma. (s. 1.); GUERCINO. Milán, Brera (s. 1.); DARET, Jean. Visión del manto. Provence. Iglesia de la Madeleine de Aix; CRAYER, Gaspard de. *Visión del manto de pureza*. Viena. Museo.

Siglo XVIII: LEGROS, Pierre. Santa Teresa en éxtasis (escultura en mármol). Turín. Iglesia de Santa Cristina; LEMOYNE, J. B. La santa en éxtasis (escultura en mármol, no se conserva); GÉRARD, François Baron. París. Éxtasis. Capilla de Enfermería Marie-Thérèse (existe una copia en porcelana. Sèvres. Museo de cerámica); CARRIERA, Rosalba. La santa en éxtasis. Viena. Antigua galería del rey de Polonia Estanislao II Augusto Poniatowski. Colección del conde Lanckoronski; SANTERRE, Jean Baptiste. Éxtasis (no se conserva). París. Capilla del Palacio de Versalles; SLODZ, Miguel Ángel. Éxtasis (tondo en mármol). Transtevere. Santa María della Scala, capilla; y terracota (boceto). Roma. Academia de San Lucas; ROUSSELET, J. B. Éxtasis y visión del manto de pureza (dos imágenes de la vida de la santa en una Miniatura en Ceremonial de las carmelitas). Burdeos. Bibliothèque Municipale.

DUCHET-SUCHAUX, G.; y PASTOUREAU, M., *Op. cit.*, pp. 362-363; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, pp. 258 y ss.

¹⁰⁹³ Según cuenta la *Leyenda Dorada*, Artemia era « ferozmente atormentada por el demonio », y a través de la boca de la muchacha, este demonio se expresaba diciendo que no se iría, si no era Ciriaco quien lo expulsaba. Cuando se presentó Ciriaco, el demonio le pidió que le ofreciese un recipiente distinto para alojarse en él. Al proponerle Ciriaco que se alojara en su propia persona, el diablo intentó retarle, a que si lo expulsaba le obligaría a desplazarse a la ciudad de Babilonia y el santo lo expulsó sin más contemplaciones; aunque la *Leyenda* no indica exactamente qué es lo que hizo el santo para arrojar a este demonio. Al quedar la hija curada dijo ser capaz de ver a Dios y ya convertida fue bautizada por el santo y Ciriaco pasó a ser el protegido del emperador. Aunque, poco tiempo después, Ciriaco hubo de desplazarse a Babilonia para un nuevo exorcismo de la hija de un rey persa. Al encontrarse frente a ella el demonio le volvió a hablar y le recordó la promesa de haberlo hecho venir, aunque nuevamente fue expulsado y Ciriaco bautizó a la joven y a toda su familia.

Una representación del santo como exorcista la encontramos en el siglo XVI en: GRÜNEWALD, Matthias. *San Ciriaco*, retablo del Altar de Heller (el santo realiza un exorcismo a una mujer con

DONATO

Donato llegó a ser el obispo de Arezzo, lugar donde se refugió a partir de la persecución de Diocleciano. La *Leyenda Dorada* recoge la liberación por parte de este santo, de los demonios que atormentaban a dos jóvenes: el hijo del prefecto de Arezzo, y a la hija del emperador Teodosio. En ambos casos el demonio habla por boca de los jóvenes poseídos dando a entender que el cuerpo supone para ellos un refugio y que si el santo les expulsa les habrá obligado a buscar uno nuevo. En el caso de la hija de Teodosio, el demonio incluso pregunta al santo dónde puede ir cuando sea expulsado. Donato entonces le devuelve al desierto, siendo éste el lugar de procedencia del demonio, siendo tal la fuerza que tembló la casa donde se realizaba el exorcismo.



Fig. 152.- San Donato libera al hijo del prefecto en Arezzo. *La Leyenda Dorada*. Siglo XV.

En la imagen de la *fig. 152* en la parte izquierda de la xilografía, observamos al hijo del prefecto sentado en el suelo, apenas inclinado hacia atrás y descansando el peso del cuerpo en una mano. La otra se encuentra sobre el regazo como haciendo presión para expulsar al pequeño demonio que alberga, y que escapa por una boca abierta ante la orden del obispo que levanta su mano con dos dedos flexionados. Los cabellos del joven aparecen erizados¹⁰⁹⁴.

DYMPNA

Dympna de Gheel, ya comentada en el capítulo anterior, además de tener el patronazgo de los locos, también tiene el de los poseídos y epilépticos. Esta atribución parece que es debida a los crímenes que cometió su padre - entre los que se cuentan la decapitación de la santa - al estar poseído por el demonio¹⁰⁹⁵.

HUGO DE GRENOBLE

Hugo de Grenoble o de Châteuneuf, vivió durante el siglo XII y llegó a ser obispo de Grenoble. Pese a no destacarse en él ningún dato que le relacione con los posesos o la realización de exorcismos, en la *fig. 153* podemos verlo en un grabado, representado como obispo con mitra,

apariciencia de discapacidad física y psíquica). Frankfurt. Städelches Kunstinstitut. VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, p. 460; MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁹⁴ VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 457-458.

¹⁰⁹⁵ De época ya tardía, siglo XIX, es un grabado basado en la obra de HAGHE, I., *Peregrinos en la iglesia de santa Dympna*. (Ante el altar hay un grupo de peregrinos recibiendo la eucaristía). (s. l.). *Id.*, *Op. cit.*, vol. I, p. 412; PORTER, R., *Op. cit.*, p. 95; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. III, p. 412.

llevando un relicario en una de sus manos enguantadas, y realizando con su diestra el exorcismo, en el mismo gesto de las anteriores ocasiones, de los dos dedos extendidos, estando los restantes flexionados. El joven de pie, atado de cintura y brazos a uno de los pilares de la iglesia, se encuentra encorvado hacia atrás, y ladea la cabeza hacia abajo mientras un diablo con aspecto de insecto sale de su cabeza¹⁰⁹⁶.

LINO

Lino vivió en el siglo I y sucedió a San Pedro como sumo pontífice, siendo el segundo papa. San Lino tiene como atributo un demonio, y suele ser representado liberando a un poseído.

Callot realizó en 1636 un calendario: *Les images de tous les saints et saintes de l'année suivant le martyrologe romain*, en éste puede verse a dos santos realizando exorcismos, siendo uno de ellos San Lino. En la *fig. 154* el santo dirige una de sus manos, la izquierda a la altura de la boca del poseso, y éste expulsa dos demonios. El joven tiene ligaduras en sus manos cruzadas sobre el pecho, y dirige una cabeza de cabello erizado hacia lo alto, en dirección a San Lino, apoyando su cuerpo en una rodilla flexionada y adelantando la otra pierna que apoya en el talón.

En la *fig. 155*, otro santo vuelve a realizar el gesto de bendición sobre un niño pequeño que se sostiene sobre sus piernas muy abiertas y algo flexionadas. Un fraile asegura al niño por la espalda, mientras el pequeño levanta uno de sus brazos, junto a éste se eleva el demonio que albergaba¹⁰⁹⁷.



Fig. 153.- BURGKMAIER, Hans.
(Realizado a partir de un dibujo de). *San Hugo obispo exorcizando a un poseído.*
Siglo XVI. (s. l.).



Figs. 154 y 155.- CALLOT, Jacques. *San Lino (izq.) y otro santo (dcha.) curando a poseídos.*
París. Colección Israël Henriët. 1636.

¹⁰⁹⁶ FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁹⁷ *Id.*, *Op. cit.*, p. 249; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 249.

PEDRO MÁRTIR

Pedro Mártir o de Verona vivió durante el siglo XII y fue un gran luchador contra la herejía en el norte de Italia. La *Leyenda Dorada* destaca, de entre los muchos milagros del santo, la curación de numerosas mujeres posesas:

« Este glorioso santo libró de los demonios a multitud de mujeres posesas, obligando a salir de sus cuerpos a los diablos en forma de vómitos de sangre »¹⁰⁹⁸.



Fig. 156.- VIVARINI, Antonio.
*San Pedro mártir exorciza a una
mujer poseída por el demonio.*
Chicago. Art Institute.
Hacia 1440-1450.



Fig. 157.- BURGKMAIER, Hans.
(Realizado a partir de un dibujo de). *Santa
Radegunda, reina de Francia, exorcizando
a una joven poseída.* (s. l.).
Entre siglos XV-XVI.

La imagen de Vivarini (*fig. 156*) muestra al santo con un hisopo, rociando con agua bendita a la poseída que, de pie, y con las manos abiertas y extendidas, parece tener el cuerpo rígido. La postura recuerda a las imágenes de histeria analizadas por Charcot. Ésta es sostenida por dos jóvenes mientras expulsa un diablo oscuro y de cierto tamaño. Dos hombres observan la escena. Detrás del santo, un pequeño monje sostiene un recipiente probablemente con el agua bendita.

RADEGUNDA

Radegunda de Poitiers fue reina de los francos durante el siglo VI. Tras una infancia como prisionera del rey merovingio Clotario I, logró escapar de quien la hiciera su esposa, y fundó un convento en Poitiers. Allí permaneció como monja encerrada en una celda y aislada del mundo excepto por una pequeña ventana. Entre los numerosos milagros

¹⁰⁹⁸ VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, p. 270; FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 222; RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, p. 69.

atribuidos a Santa Radegunda está el de haber liberado del demonio a una joven posesa. Así la vemos en el grabado basado en el dibujo de Burgkmaier (*fig. 157*) donde la poseída, de pie y semidesnuda y descalza, se encuentra atada por los brazos a una columna. El cuerpo de la joven posesa presenta cierta contorsión, y parece rechazar al tener la cabeza ladeada, a la cruz que la santa posa sobre la parte posterior de su cabeza. A los pies de la santa yace otro personaje en el suelo, posiblemente otro endemoniado que descansa tras el exorcismo, pues no parecen existir signos de convulsión o demonio alguno¹⁰⁹⁹.

UBALDO

Ubaldo de Gubbio vivió en el siglo XII y fue obispo de Gubbio, en Umbría. Tiene como atributo un palo con banderita donde hay una cruz, simbolizando la manera del santo de alejar a los enemigos. Es invocado ante los poseídos y los dolores de cabeza. En la iconografía puede ser representado como un obispo que ahuyenta el demonio de un poseído, además de protegiendo a un peón de la cólera de las gentes¹¹⁰⁰.

ZENÓN

Zenón, obispo de Verona durante el siglo IV, tuvo fama de exorcista. Según la tradición liberó del demonio a la hija del emperador Galiano, obteniendo en gratitud la corona del emperador, que partió y distribuyó entre los pobres. También liberó del demonio a un conductor que poseído guiaba una carreta de bueyes, momentos antes de que éste se precipitase en el río Adigio¹¹⁰¹.



Fig. 158.- San Zenón, obispo de Verona, exorcizando a una mujer poseída. Verona. Iglesia de San Zenón. Siglo XI.

En la imagen de la *fig. 158* podemos ver un dibujo de Richer a partir un bajorrelieve en bronce, donde San Zenón representado como obispo con mitra, alza su mano derecha dando la bendición a una posesa que, inclina su torso hacia atrás y expulsa a su demonio ayudada por un monje que la sostiene¹¹⁰².

Otras imágenes de curaciones desde las hagiografías las encontramos en San Francisco de Asís, a quien se le atribuyen entre sus milagros la curación de endemoniados (*figs. 159 y 160*). Ambas imágenes se encuentran a modo de viñetas, rodeando dos de los retratos más antiguos sobre los milagros de este santo. En la imagen representada en este fresco de la *fig. 159* una mujer de pie y semidesnuda, está en el centro de la escena, junto a un grupo de religiosos rodeando un altar junto a un muro de una iglesia.

¹⁰⁹⁹ *Id.*, *Op. cit.*, vol. V, p. 115; y RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 111-113.

¹¹⁰⁰ Siglo XVIII: FALLER, Matthias. *San Ubaldo de Gubbio*. Selva Negra (Alemania). Iglesia del convento de St. Märgen. MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, p. 89; FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 263; y RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. V, p. 293.

¹¹⁰¹ *Id.*, *Op. cit.*, vol. VI, p. 365; FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 271.

¹¹⁰² RICHER, P., *Op. cit.*, p. 33.

Junto a la mujer se encuentra un hombre que parece haberla traído al santo, y ayuda a la mujer sujetándola por un brazo. Detrás de éste, un grupo de personas observa la escena mientras la poseída alza uno de sus brazos desnudos, levanta exageradamente la cabeza, y presenta en la postura inusual de una de sus piernas, situada de lado, un aspecto en general, forzado y retorcido. En esta postura expulsa al demonio que escapa elevándose por encima del muro, mientras los frailes, guiados por San Francisco, alzan todos sus manos. La representación realizada por Berlinghieri, poco tiempo después, muestra una escena similar aunque los poseídos son tres: un hombre y dos mujeres. El hombre aparece más agitado que las mujeres, pues levanta los brazos y separa las piernas, expulsando una especie de nube blanquecina. Las dos mujeres se encuentran atadas por las muñecas, y únicamente alzan sus cabezas hacia lo alto, una de ellas expulsa un diablo negro. Un hombre sujeta por uno de los brazos a una de las mujeres mientras los religiosos dirigen las palmas de las manos a la altura del pecho, hacia el grupo de posesos¹¹⁰³.



Fig. 159.- PISANO, Giunta.
Curación de una mujer poseída.
Asís. San Francisco. Iglesia
Superior. 1230.



Fig. 160.- BERLINGHIERI,
Buenaventura. Curación de varios
posesos. (s. l.). 1235.

¹¹⁰³ En los milagros de San Francisco de Asís se mencionan en un mismo apartado las curaciones de la posesión, locura y epilepsia. La *Leyenda Dorada* no menciona entre los milagros a los enfermos, la curación de ningún loco o poseso. Véanse GUERRA, J. A. (ed.).- 1978 (2ª edición), *San Francisco de Asís: Escritos; Biografías; Documentos de la época*. (Traducción: Hnos. Sebastián López y Celestino Solaguren). BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid, *Tratado de los milagros*, XV, *Locos y posesos*, p. 373; y VORÁGINE, S., *Op. cit.*, vol. I, pp. 639 y ss.

Otras imágenes de los siglos IX al XIII, podemos verlas en:

Siglo IX: *Homilias de Gregorio Nacianceno*. París. Bibliothèque Nationale.

Siglo XI (finales): FORTUNATUS, Venantius. *Vie de Sainte Radegonde*, Ms. 259, folio 37r y 34v (dos escenas donde la santa libera a un endemoniado desde lo alto de una ventana, siendo en una de ellas el poseído un hombre cuyo demonio aparece bajo la forma de serpiente; en la otra la poseída es una mujer asemejándose el demonio al falo masculino). Poitiers. Biblioteca Municipal.

Siglo XII: BEDA EL VENERABLE. *Vita de S. Guthberti*, Ms. 165, folio 165 (la liberación del endemoniado se hace con el agua sagrada que lavó el cadáver del santo). Londres. Oxford University College; Puertas, altorrelieve (dos escenas: liberación de una princesa y de un carretero poseídos). Verona. Iglesia de San Zeno.

Siglo XIII: *Pasional de San Leo*. Ms. Cod. Bodmer 127, folio 191 v (el papa León IX libera a un poseso de cuya boca sale un diablo de tres cabezas) Colonia. Biblioteca Bodmeriana; BERLINGHIERI, Buenaventura, Retablo de San Francisco (liberación de dos endemoniadas). Pescia. Iglesia de San Francisco; MAESTRO DE LA CONQUISTA DE MALLORCA. (Atribución). *Liberación de dos posesas por San Bernardo de Claraval* (retablo) Museo de Mallorca.

Siglos XIII-XIV: *Exorcismo de San Severino a una epiléptica* (retablo dedicado a San Severino de Nórico). Florencia. Museo Horne-Fundación.

MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, pp. 82 y ss.; y RICHER, P., *Op. cit.*, p. 28.

Otro santo que cuenta entre sus atributos con la imagen de un poseído es San Román de Ruán¹¹⁰⁴.

En las imágenes de las *figs. 161 y 162* en dos aguafuertes ya del siglo XVIII vemos una postura más sosegada de estos enfermos considerados como poseídos. En ambas imágenes, bajo el título de *Exorcismo de una monja posesa*, vemos a San Juan de la Cruz en idéntica postura liberando de los demonios a una religiosa o a un hombre. El santo de pie, en una



Fig. 161.- ARTEAGA, Matias de. *Exorcismo de una monja posesa* N°21. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVIII.

¹¹⁰⁴ FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, p. 292. Otras curaciones de posesos mediante las hagiografías: Siglo XIV: Vidrieras (santo con atributos de obispo expulsa el demonio a una posesa). Erfurt. Iglesia de San Agustín; Cenotafio, en frontoncillo (el Santo Obispo de Hipona es representado en una escena de exorcismo. Pavía. Iglesia de San Pietro in Ciel d'Oro; BASSA, Ferrer. *Exorcismo de San Bernardo sobre una endemoniada*. Vic. Museo; MEMMI, Simone. (Atribución). *San Juan Gualberto libera del diablo a un monje enfermo*. Convento de Passignano, valle del Pesa; ARÉTIN, Spinel. *San Benito fustiga a un monje para liberarlo del demonio*. Florencia. San Miniato. Siglo XV: BENVENUTO, Girolamo di. *Santa Catarina exorcizando a una poseída*. The Denver Art Museum. Colección Crees; PIETRO, Niccolò di. *Exorcismo de San Benedicto a un monje*. Florencia. Galleria degli Uffizzi. LIMBOURG, Hermanos de. (Atribución). *Tres Riches Heures du duc de Berry*, folio 166r (Jesús libera a un joven endemoniado que es sostenido por su madre). Chantilly. Musée Condé. VERGÓS, Rafael (taller de). Retablo de la parroquia de San Esteban, Granollers (liberación de la princesa Eudoxia ante la tumba del santo). Barcelona. Museo Nacional de Arte Contemporáneo; VIVARINI, Antonio. *San Pedro Mártir exorciza a una mujer poseída por el demonio*. Chicago. Art Institut; COSSA, Francesco del. *Los milagros de San Jacinto*. Vaticano. Pinacoteca; PROUVOST, Hubert le. *San Huberto curando a los posesos*. París. Bibliothèque Nationale. (Hacia finales de siglo); MAESTRO DE LOS ESTUDIOS DE LOS ROPAJES (Atribución). *Cuatro enfermos junto a la tumba de un santo*. Madrid. Biblioteca Nacional; FABRIANO, Gentile da. *San Benito exorciza a un monje*. Florencia. Galleria degli Uffizzi; MEZZASTRI, Pierantonio. *Retrato y milagros de San Francisco de Asís* (junto al altar del santo, un fraile sujeta a un poseído encorvado hacia atrás y que expulsa un demonio; junto a ellos otro fraile realizando el exorcismo con una mano alzada de un dedo levantado). Montefalco. Iglesia de San Francisco; LIPPI, Filippino. *Milagro de San Felipe*. Florencia. Capilla Filippo Strozzi; *San Romualdo liberando a un poseso* (escena de ciclo de la vida del santo, donde éste libera a un poseso ante un grupo de personas donde alguna reza; al fondo, un paisaje de montaña). Malinas. Catedral de San Romualdo; *Curación de varios posesos en la tumba de San Romualdo* (los posesos se encuentran a un lado de la tumba y expulsan a sus diablos, uno de ellos está atado de manos; al otro lado y enfrente de la tumba, un grupo reza). Malinas. Catedral. Siglo XVI: BREU, Jörg *El Viejo*. *San Bernardo libera a una endemoniada* (el santo libera con unos textos bíblicos y la señal de la cruz a una posesa sostenida por dos hombres). Baja Austria. Fundación Zwettl; BOTTICELLI, Sandro. *Vida de San Zenobio*, panel (liberación de dos posesos). Londres. National Gallery; ANÓNIMO. *Cuadro de Milagros* (dos escenas: en una de ellas un niño poseso está acompañado de sus padres; en otra aparece un niño poseído sin acompañantes). Alta Baviera. Iglesia de Altötting; SORRI, Pietro. Oratorio (Santa Catalina libera a una mujer en plena convulsión). Siena. Casa de Santa Catalina; VANNI, Francesco. Siena. Capilla de Santa Caterina; del mismo autor: *Santa Catarina de Siena liberando a un poseso*. Siena. Iglesia de Santo Domingo; Grabado a partir de dibujos de VANNI, Francesco. *Santa Catarina de Siena libera a un poseso*. (s. 1.). ANÓNIMO. *San Wendelin expulsa al demonio que se había apoderado de una mujer* (el santo está de pie y alza dos tres dedos de su mano hacia la mujer sentada, por cuya boca escapa un pequeño demonio negro). Butzbach, Essen. Capilla de San Wendelin; LENONCOURT, Robert. *San Remigio libera a una doncella que tenía el diablo en el cuerpo* (tapiz). Reims. Iglesia de Saint Rémi; *San Benito libera a un monje poseído por el demonio* (varios grabados del ciclo de la vida del santo representan exorcismos, donde el poseso es sostenido por dos hombres y expulsa el demonio). (s. 1.). Siglo XVII: JODE, Pieter. de. Varios grabados: *Milagros en la tumba de San Desiderio*. (s. 1.), *Santa Clara curando a una poseída* (s. 1.), y *Curación de los enfermos en la tumba de Santa Clara*. (s. 1.). GILMAN, S. L., *Op. cit.*, pp. 24, 26; MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, pp. 80 y ss.; GOERKE, H.-1986, *3000 años de historia de la medicina*. (Traducción: Diorki Traductores). GUSTAVO GILI, Barcelona, p. 155; GIORGI, R., *Los santos*, pp. 80-81; RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 10, 30-31, 33, 36-37, 58-59, 61, 65-67, 81, 85, 89, 97, 101, 103, 115, 117-122 y 124.

ocasión con un libro en la mano, probablemente la Biblia, y en otra con un crucifijo extiende hacia el endemoniado los tres primeros dedos de la mano, manteniendo los otros dos flexionados. También, en ambas ocasiones, el enfermo se encuentra asistido por dos personas, tumbado de costado sobre el regazo de la persona que de rodillas lo asiste.

En el caso de la religiosa poseída, es un fraile (*fig. 161*); y en el del hombre, una mujer que lo acompaña con aire preocupado (*fig. 162*). La religiosa sin embargo, irradia de su boca una densa nube de humo que alberga todo tipo de pequeños demonios, y sólo uno de tamaño considerablemente mayor al resto, un diablo negro y alado, con cuernos, cola de tridente, y una pequeña nota escrita de cuyo significado o contenido nada podemos comentar por carecer de datos. Es de destacar la tranquilidad tanto de los poseídos como de quienes les ayudan. Los frailes que asisten a la monja, en idéntica postura, cabizbajos, están tranquilos y confiados ante al milagro. La enferma parece desmayada, y no presenta síntomas de agitación; apenas entreabre sus ojos y levanta débilmente unas manos de palmas abiertas. El hombre poseído, sin embargo apenas expulsa un demonio en una nube de humo bastante más moderada. Parece agotado y apenas realiza el esfuerzo de levantar las manos. Las espaldas de ambos ya no aparecen encorvadas, y los cuerpos en crispación¹¹⁰⁵.



Fig. 162.- ARTEAGA, Matías de. *Exorcismo de una monja posea Nº31*. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVIII.

¹¹⁰⁵ Otras imágenes pertenecientes a los siglos XVII-XVIII, las encontramos en:

Siglo XVII: GANASSINI, Marzio. *San Agustín libera a una endemoniada*. Viterbo. Iglesia de la Santísima Trinidad; PACHECO, Basilio. Retablo. Lima. Monasterio de los Ermitaños de San Agustín; Dulwich. Picture Gallery; DOMENICHINO, Domenico Zampieri. Frescos (dos escenas de posesos). Roma. Santa María della Vittoria; POZZO, Andrea. *Milagros de San Ignacio de Loyola*. Roma. Iglesia de los Jesuitas; CALLOT, Jacques. *La poseída*. Madrid. Biblioteca Nacional; CANO, Alonso. (Atribución). *Milagro ante el sepulcro de San Pedro Mártir* (entre varios enfermos uno se convulsiona en el suelo). Madrid. Biblioteca Nacional; LUTI, Benedetto. *San Romualdo curando a una poseída*. Estocolmo. Museo Nacional; CARRACHE, Louis. *San Benito curando a un poseso* (fresco, un poseso se debate siendo sujetado por dos hombres, en un segundo plano el santo junta sus manos en oración). Bolonia. Claustro de San Michele in Bosco. CANTARINI, Simone. Grabado a partir del fresco de Carrache. (s. 1.); HOOGSTRATEN, Samuel van (Atribución). *El comensal indigno*. Amsterdam. Rijksmuseum; NOORT, Adan van. *Santa Clara libera a una joven de Pisa* (grabado, una mujer con sus ropas entreabiertas y encorvada hacia atrás, es sostenida por un hombre. Ante la bendición de la santa, varios diablos escapan de la boca de la enferma). (s. 1.); JORDAENS, Jacob. *San Martín curando a los poseídos*. Bruselas. Museo; del mismo autor, *San Martín curando a un poseso*. París. Musée du Louvre; LE SUEUR, Eustache. *San Pablo cura a los enfermos* (realizado a partir de un grabado en el Louvre. Entre varios enfermos se encuentra un poseído arrodillado y encorvado hacia atrás, siendo sostenido por un hombre). (s. 1.); ROSSO, Ange. *San Ignacio curando a un poseído*. (Altorrelieve. Un poseído encorvado hacia atrás sobresale de la moldura que alberga la escena. Es sostenido por un hombre mientras el santo bendice con su mano alzada). Roma. Iglesia Il Gesù, capilla de San Ignacio; POILLY, Francisco de. Grabado a partir de la escultura de Rosso. (s. 1.); LE CLERC, Sébastien. *San Eustasio exorcizando a un poseso* (grabado, el abad asperja a un endemoniado, éste, situado en una pila, es sostenido por un robusto hombre mientras expulsa a su demonio). (s. 1.); *San Virgilio exorcizando a un poseso* (en *Bavaria Sancta*). (s. 1.); también del mismo autor: *San Bruno libera a un joven poseído por el demonio*. (s. 1.); TEMPESTA, Antonio. *San Antonio curando a un*



poseso (grabado). (s. l.); COLLAERT, Jean. *San Ignacio curando a un joven poseído* (grabado, el santo alza la mano con dos dedos levantados hacia el poseído, éste, sostenido por un hombre, levanta ambos brazos al expulsar el demonio) (s. l.); *San Ignacio* (grabado, alrededor del santo pequeñas escenas, varias escenas de poseídos). (s. l.).

Siglo XVIII: PARODI, Giovanni Battista. *Milagro de las cadenas* (un epiléptico es curado por el papa con las cadenas que encadenaron a San Pedro). Roma. San Pietro in Vincoli; CRESPI, Giuseppe M^a. *La Inmaculada Concepción, San Anselmo y San Martín* (se representa la Herejía por medio de varios posesos convulsionando). París. Musée du Louvre.

(s. f.): ANÓNIMO. *San Francisco de Paula subiendo al cielo* (grabado ya mencionado en la p. 175, cap. 3, el santo se eleva al cielo y a sus pies, y entre la multitud varios posesos se revuelven alzando los brazos). París. Bibliothèque Nationale.

Según Martín Araguz, algunos exvotos recogidos por Ruíz Equerro aludiendo al tema que nos ocupa son: ANÓNIMO. (s. f.). *Santa Anastasia* (muestra a una niña convulsionando). Kork. Museo de la Epilepsia; Siglo XVII: Jestetten. Capilla del cementerio; Siglo XVIII: ANÓNIMO. Exvoto en cerámica. Umbria. Iglesia de la Madonna dei Bagni; *San Antonio*. Haidlding. Capilla de San Antonio de Padua; MAZZA, Giuseppe. *Santo Domingo curando a un endemoniado*. Venecia. Iglesia de San Juan y San Pablo.

MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.), *Op. cit.*, pp. 89-91; y RICHER, P., *Op. cit.*, pp. 61, 88, 93, 97, 101 y 121-122.

12. ENANISMO DESDE LAS ALEGORÍAS

« En el origen, pues, el enano es ciertamente un “ torcido ”, predispuesto a ser un engañador a causa de la interdependencia entre la apariencia física y la naturaleza moral de un individuo. Los hombres de la Edad Media conservaron largo tiempo esta opinión: toda persona contrahecha, o fea, estaba considerada maligna y mala (...) ».

LECOUTEUX, C.- 1998, *Enanos y elfos en la Edad Media*.

Las imágenes que pueden citarse relacionadas con el enanismo desde las alegorías son verdaderamente escasas. Pese a ello, existe una clara y marcada tendencia que relaciona al enano con toda una serie de connotaciones negativas de origen sobrenatural, según las creencias imperantes que asocian al enanismo con la maldad.

12.1. EL ENANISMO Y EL MAL

« La evolución histórica, y sobre todo la cristianización, fue una agresión de la que los enanos no se rehicieron nunca. Confundidos con incubos, demonios y diablos, las diferentes razas de seres cómodamente designados con el vocablo de “ enano ” ya no formaron más que una sola familia ».

LECOUTEUX, C.- 1998, *Enanos y elfos en la Edad Media*.

Son muchas y todas negativas, las asociaciones de los enanos con una naturaleza en sumo grado maligna y vengativa. Estas atribuciones vienen favorecidas posiblemente por la vinculación procedente del mundo antiguo, de los enanos asociados al mundo oscuro y subterráneo, en función a su trabajo relacionado con las joyas y metales. De ahí, que en sus manifestaciones, al enano pueda habersele visto como un ser con otras malformaciones asociadas a la maldad, como pueda ser la giba, o características físicas como la fealdad, o el aspecto oscuro, pudiendo ser interpretado como un ser con la piel de dicho tono¹¹⁰⁶.

¹¹⁰⁶ Cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 444. Los enanos asociados al mundo subterráneo en su desarrollo de la orfebrería y metalurgia, han representado todo un simbolismo negativo a lo largo de su historia. Pastoureau señala que en la Edad Media, desde los cuentos y tradiciones orales, existen oficios de bajo prestigio que « traicionan el orden establecido », siendo este el caso de los bufones o el de los herreros - estos últimos asociados a la hechicería -, y siendo ambos oficios relacionados con la actividad desempeñada por los enanos. PASTOUREAU, M.- 2006, *Una historia simbólica...*, p. 221; y cfr. LAMBERT, T. G., *Op. cit.*, p. 67.

Lecouteux comenta cierta tendencia a imaginar al enano desde la literatura románica, como un ser con malformaciones y oscuro de piel, signos ambos de su alejamiento de la religión y vinculación con el mal. Menciona asimismo este autor la estrecha relación existente entre la apariencia física del enano, considerado como un ser « torcido », y las cualidades morales negativas atribuidas a este personaje¹¹⁰⁷.

Las anteriores deficiencias analizadas (ceguera, locura y epilepsia-histeria), según ya hemos comentado anteriormente, presentan toda una serie de atribuciones que asocian sus peculiaridades características al pecado, lo punitivo, y una vinculación estrecha con el mal. En el enanismo, además, estas atribuciones se encuentran incluso relacionadas con el tamaño del enano, habiendo éste sido también en ocasiones asociado en su forma diminuta, con imágenes de demonios representados como enanos¹¹⁰⁸.

El enanismo también ha sido relacionado con la enfermedad, siéndoles también atribuido a los enanos cierto poder de aojamiento o capacidad de provocar el mal con el poder de su mirada¹¹⁰⁹.

12.2. EL ENANO COMO MONSTRUO

Dentro de las imágenes alegóricas que puedan significar al enano encontramos su representación como ser monstruoso, caricaturizado como un ejemplo de prodigio o maravilla según ha sido visto a lo largo de los tiempos. Un ejemplo es la *fig. 163*, no siendo ya representado únicamente el retrato de un enano, sino una imagen de la fealdad, deformidad y apariencia grotescas, reunidas en una pequeña figura exenta de cuello, con grueso tronco y extremidades. Presenta un rostro ausente, huraño y de algún modo malévolo, donde su cuerpo diminuto, y tosco tiene añadida otra deformidad manifiesta en una de sus manos retraídas por alguna parálisis. Acorde al trato dispensado hacia el enano como bufón viste una levita, traje y pantalón ricamente bordados.

Dicha imagen se sitúa ya entrada la época moderna, donde va teniendo lugar un progresivo « desencantamiento de lo extraño » ayudado por los avances de la medicina y un mayor



Fig. 163.- El enano.
ALDROVANDI, Ulises.
Monstrorum. Madrid.
Biblioteca Nacional. 1642.

¹¹⁰⁷ LECOUEUX, C., *Op. cit.*, p. 28. Cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 445.

¹¹⁰⁸ Según Revilla: « Los demonios han sido iconográficamente representados en forma de enanos. La pequeñez de éstos y sus eventuales taras físicas adicionales se presentaron como fallos de la naturaleza o indicios de perversidad moral ». REVILLA, F., *Op. cit.*, p. 159. Mencionan Chevalier y Gheerbrant en relación a los demonios y su apariencia diminuta que: « En varias religiones se ve a dioses y santos aplastar bajo sus pies a demonios en forma de enanos ». Chevalier menciona que: « Los enanos son también la imagen de deseos pervertidos ». CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Op. cit.*, p. 445.

¹¹⁰⁹ HÖLLANDER, E., *Op. cit.*, p. 221. Asociación semejante del enano con la enfermedad es citada en LECOUEUX, C., *Op. cit.*, pp. 96 y 154.

conocimiento de las enfermedades y del cuerpo. Pese a ello, el enano es representado en la obra del médico y naturalista Aldrovandi todavía sigue siendo entendido como un monstruo, lejos de su dimensión humana, y más cercano al plano conceptual o simbólico; y donde también existe una concepción satírica del enano en su condición de bufón. No se encuentra lejos el tiempo en el cual la figura del enano sea poco a poco considerada como la de un individuo con unas características propias de una patología, más que de un fenómeno maravilloso digno de observación¹¹¹⁰.



Fig. 164.- TENIERS, David El Joven. *Las tentaciones de San Antonio*
Abad. Madrid. Museo del Prado. Siglo XVII.

Otro ejemplo del enano como monstruo puede ser observado en la imagen de Teniers (*fig. 164*), donde la apariencia física unida a la perversidad moral, quedan reflejadas en la pareja de enanos representados como símbolos del mal hacia la derecha de la imagen. Estos enanos se encuentran formando parte del conjunto de seres monstruosos que representan a los vicios y pecados y en cuyo centro se encuentra la joven pareja que, simbolizando los placeres carnales, tienta al santo en oración. Respecto al carácter malévolo de los enanos aquí representados:

« Es aquí, en este grupo, donde reside el interés de la composición, ya que Teniers, para estas representaciones del mal utiliza dos enanos, un hombre y una mujer, cuya pequeña estatura es aquí un símbolo de degradación moral. Nada más lejos del carácter grotesco y malvado de estos personajes, convertidos en cortejo del demonio, que las humanizadas representaciones de los enanos de la corte española por Velázquez, de los mismos años »¹¹¹¹.

¹¹¹⁰ Cfr. Courtine, J. en “ El cuerpo inhumano ” en: CORBIN, A.; COURTINE, J. J. y VIGARELLO, G., *Op. cit.*, pp. 359 y ss.

¹¹¹¹ *Monstruos, enanos y bufones...*, p. 120.

12.3. ENANISMO Y HAGIOGRAFÍAS

GONZALO DE AMARANTO

Gonzalo de Amaranto, dominico y eremita portugués que vivió en el siglo XIII, se dedicó a predicar y auxiliar al prójimo, siendo considerado como el patrón de las deformidades corporales, dentro de las cuales se sitúa el enanismo.

Se le representa con el hábito dominicano y entre algunos de sus atributos figuran el cayado de peregrino o una maqueta de puente en la mano entre otros¹¹¹².

JUAN DE DIOS

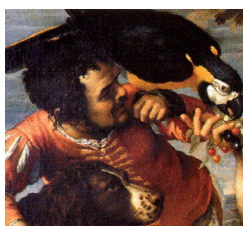
Juan de Dios, de origen portugués, desarrolló su labor como monje en la primera mitad del siglo XVI. Gracias a la caridad de las limosnas logró fundar un hospital para los enfermos en Granada, lugar desde el cual desarrolló su labor caritativa.

Dentro de su patronazgo sobre los enfermos y los enfermeros también se encuentran las deformidades corporales.

En las representaciones artísticas puede aparecer con atributos tales como una corona de espinas, una granada con una pequeña cruz, o un tullido en brazos, entre otros¹¹¹³.



Fig. 165.- Mena, Pedro de. *San Juan de Dios*. Málaga. Catedral.



¹¹¹² RÉAU, L., *Op. cit.*, vol. IV, p. 40; y FERRANDO ROIG, J., *Op. cit.*, pp. 126 y 287.

¹¹¹³ *Id.*, *Op. cit.*, pp. 158-159; y RÉAU, L., *Op. cit.*, pp. 180-181.

CONCLUSIONES

La importancia de un tema vinculado al hombre desde sus comienzos como es el de la deficiencia, nos ha brindado la oportunidad de aproximarnos desde el arte a la comprensión de una abundante iconografía artística, que no refleja sino al ser humano en sus múltiples y variadas manifestaciones.

Las deficiencias de la ceguera, la locura, la epilepsia-histeria y el enanismo, en la presente investigación analizadas, constituyen un largo recorrido visual y artístico, formando parte de nuestro pensamiento occidental desde épocas remotas en el tiempo. La representación de la deficiencia ha formado parte de la iconografía de las diferentes sociedades, reflejando su modo de entender y tratar lo diferente, convirtiéndola por tanto en un tema de gran relevancia en el arte.

Para establecer una significación plástica de las imágenes analizadas, ha sido necesario adentrarse en la manera de comprender la deficiencia en un recorrido desde épocas pasadas, comprobándose que pese a la cierta variedad de deficiencias aquí tratadas, existen características comunes que subyacen en estas imágenes, siendo la principal el temor y respeto que relaciona a lo diferente con lo sobrenatural.

Puede decirse que los conceptos de ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo presentan desde el ámbito artístico, una mayor variedad en su riqueza de significados, según hemos visto en las tres vertientes física, mítica y alegórica aquí expuestas.

Desde las representaciones artísticas se observa cómo en la Antigüedad la ceguera, locura, y epilepsia-histeria eran percibidas como consecuencia de un terrible castigo, así como distinguidas con ciertos privilegios. El enanismo, pese a no quedar desvinculado de cierto componente oscuro y maligno al igual que el resto de las deficiencias, se distingue de las mismas en una mejor aceptación, sea un ejemplo la cultura egipcia.

En la Edad Media, pesa sobre estas deficiencias principalmente una idea de culpa por una maldad cometida (demonización). Así la figura del ciego puede convertirse en cierto instrumento de sacralización, que ayude a obtener la salvación religiosa mediante la caridad y las limosnas; la figura de locos, histéricos y epilépticos, englobados conjuntamente como endemoniados, sólo provoca estupor y rechazo al considerar que se

materializaba en ellos la presencia inequívoca del demonio. Ello puede entenderse según las creencias dominantes, y siendo comunes en todas las representaciones de los personajes, cierto vagabundeo o destierro, que en la circunstancia de los posesos, puede ser la peregrinación o búsqueda de ciertos lugares o personas religiosas, que favoreciesen su curación mediante la expulsión de los demonios que creían albergar en su interior.

En la Edad Moderna, con el progresivo avance de las ciencias y la medicina, las ideas anteriores que mitifican las figuras del ciego, poseso y enano se devalúan, también esto sucede en las representaciones de las deficiencias, que no desaparecen pero comienzan a volverse más humanizadas y de menor interés artístico.

Desde la Antigüedad, el desconocimiento de la ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo como deficiencias de etiología natural (y no maravillosa o sobrenatural como eran consideradas), viene a ser el responsable de creencias erróneas en torno a las personas aquejadas de estas deficiencias, favoreciendo su aislamiento y marginación, circunstancias ambas que pese a los avances en la medicina, pueden seguir teniendo vigencia en nuestros días.

La reacción de rechazo de la persona aquejada de deficiencia ya desde la infancia, puede ser interpretada como consecuencia de considerar peligroso lo distinto, significando de algún modo, un afloramiento del instinto de conservación.

Podría decirse que la deficiencia toma carta de naturaleza de “fenómeno extraordinario” como los generados por la naturaleza (trueno, relámpago, huracán, etc.), y si en la Antigüedad estos fenómenos naturales se asociaban al temor y a las divinidades, la presencia de la deficiencia no deja de generar cierto recelo en ambientes poco instruidos, despertando el asombro y el miedo que la vinculan con lo trascendente o religioso; y de algún modo el contacto que se le atribuye con la divinidad.

Puede pensarse que si desde la Edad Moderna comienza a perder interés la representación de los deficientes en las obras artísticas, es porque la sociedad comienza a ilustrarse, desapareciendo los miedos por el afloramiento de la razón y los avances de las ideas científicas.

El deficiente puede ser también interpretado por la sociedad como víctima propiciatoria de los males humanos, es decir, actúa como una proyección de la humanidad asumiendo los males del entorno en sus representaciones artísticas.

Existen una serie de recursos desde el arte preferidos por los artistas para representar las deficiencias analizadas:

En el caso de los *ciegos*, el recurso más común para representar la ceguera es el de los ojos cerrados, aunque también pueden darse abiertos, hundidos, vendados u obviando tal deficiencia, observándose que la búsqueda estética en la representación de esta deficiencia, oculta y elude la realidad de la ceguera en numerosas ocasiones.

En la *locura*, el motivo preferido ha sido a través de la representación de los arrebatos del considerado como demente, o por el contrario, de la

inercia de movimientos encarnada en la figura abatida de un personaje melancólico que, sentado, reposa la cabeza en una de sus manos.

La epilepsia y la histeria, estudiadas conjuntamente para facilitar un análisis de otro modo de difícil distinción a partir de las imágenes artísticas, han sido representadas a través de personajes en plena convulsión, desvaneciéndose histriónicamente y convulsionando ante una figura religiosa que interviene en su curación.

La figura del enano por lo general ha sido mostrada en compañía de pudientes personajes o mascotas, de mayor belleza y tamaño, resaltando la deformidad y pequeñez de los representados.

Como conclusiones finales de la presente investigación de tesis doctoral, además de las ya mencionadas, pueden destacarse los siguientes puntos:

- La ceguera ha sido la deficiencia más representada en sus tres vertientes respecto a las restantes patologías, seguida de la locura, de menor representación en su contenido alegórico; y de la epilepsia-histeria, cuyas representaciones míticas son prácticamente inexistentes, siendo las alegóricas las más abundantes, incluso que desde su dimensión física; y del enanismo, de gran repercusión iconográfica en su vertiente física, cobrando menor importancia en sus representaciones desde los mitos, y no encontrándose apenas imágenes en su contenido simbólico o de alegoría.

- En sus representaciones iconográficas y dependiendo de la deficiencia, los artistas han debido de idear formas plásticas a la hora de representar circunstancias menos visibles a simple vista. El enanismo parece haber sido la patología más fácil de representar desde cualquiera de sus puntos de vista (bidimensional o tridimensional) y en las más variadas acciones. En el caso de la ceguera, las imágenes quedaban lógicamente limitadas a centrar la atención en la cara y en la postura de los ojos y manos. La locura, epilepsia e histeria, por lo general más fugaces en sus manifestaciones pasajeras, centran su atención en posibles acciones violentas, en el caso de la locura; o en los brazos levantados y espalda arqueada, reflejando espasmos y rigideces asociadas a tales deficiencias.

- La comprensión y manera de entender estas deficiencias, además del trato hacia los individuos portadores de las mismas, guarda una estrecha relación con la cultura y los avances médicos; siendo responsable de las interpretaciones erróneas de las patologías, su vinculación con la superstición y el pecado, fruto de un desconocimiento acerca de la deficiencia.

- La investigación ha demostrado la existencia de una iconografía mucho más abundante respecto a las expectativas que pudiera albergarse en un principio, suponiendo tal amplitud del tema nuevas oportunidades para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Las fuentes utilizadas en la presente bibliografía han sido clasificadas dependiendo de su carácter específico, general o monográfico, además de su pertenencia a obras de consulta o diccionarios.

La documentación *específica* la conforman aquellas fuentes referidas directamente a alguno de los cuatro temas propuestos: ceguera, locura, epilepsia-histeria o enanismo, en sus referencias tanto artísticas como anatómicas, o pertenecientes a la patología.

Las restantes clasificaciones son relativas al contenido de las obras aquí referidas, esto es, de carácter *general*, abarcando una gran variedad de obras que incluyen en su mayoría tanto contenidos artísticos como literarios; *monográfico*, referidas principalmente a artistas; además de las *obras de consulta o diccionarios*.

OBRAS DE REFERENCIA ESPECÍFICA

BARASCH, M.- 2001, *La ceguera: Historia de una imagen mental*. (Traducción: Routledge ediciones). CÁTEDRA, Madrid.

BENNETT, S.- 1984, *Razón y locura en la antigua Grecia*. (Traducción: Felipe Criado Boado). AKAL. UNIVERSITARIA, N° 64, Madrid.

BERGÉRET, J. y cols.- 1990 (2ª edición), *Manual de psicología patológica teórica y clínica*. (Traducción: Nuria Pérez de Lara). MASSON, Barcelona.

BLEULER, E.- 1967 (2ª edición), *Tratado de psiquiatría*. (Traducción: Alfredo Guera Miralles). ESPASA-CALPE, Madrid.

BURTON, R.- 1998-2003, *Anatomía de la melancolía*. (Traducción: Ana Sáez Hidalgo). ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NEUROPSIQUIATRÍA. HISTORIA, N°s 2, 4 y 12, vols. I-III, Madrid.

CAGIGAS, A.- 2003, *La histeria de Charcot*. DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén.

CAPDEVILA, M.-1942, *La ceguera y el arte*. MASNOU, Barcelona.

CARRÉ DE MONTGERON, L.- 1739, (3ª édition), *La Verité des miracles opérés par l'intercession de M. de Pâris, Demontre contre M. l'Archevêque de Sens*. COLOGNE, [s. n.].

- CIRLOT, J. E.- 1998 (2ª edición), *El ojo en la mitología: su simbolismo*. HUERGA & FIERRO, Madrid.
- CLEMENT CASADO, F. (coord.).- 1994 (2ª edición), *Oftalmología*. LUZÁN, Madrid.
- CORTÉS, J. B.- 1978, *Proceso a las posesiones y exorcismos: un análisis histórico, bíblico y psicológico de los demonios, diablos y endemoniados*. (Traducción: Mª José Lobo). EDICIONES PAULINAS, Madrid.
- CUÉLLAR GARCÍA REYES, C.- 1978, *Los ciegos*. DOPESA. LOS MARGINADOS, Barcelona.
- CHARCOT, J. M.- 2003, *Histeria: Lecciones del martes*. (Traducción: Ángel Cagigas). DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén.
- CHARCOT, J. M. y RICHER, P.- 1984, *Les démoniaques dans l'art*. MACULA. SCÈNES, Paris.
- CHARCOT, J. M. y RICHER, P.- 2000, *Los endemoniados en el arte*. (Traducción: Ángel Cagigas). DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén.
- CHAUVELOT, D.- 1995, *Historia de la histeria*. (Traducción: José Miguel Marinas). ALIANZA. ENSAYO, Nº 16, Madrid.
- DASEN, V.- 1993, *Dwarfs in ancien Egypt and Greece*. CLARENDON PRESS, Oxford.
- DIDEROT, D.- 2002, *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*. (Traducción: Julia Escobar). PRE-TEXTOS, Valencia.
- FABRIS, S. y GERMANI, R.- 1973 (3ª edición), *Color: proyecto y estética en las artes gráficas*. EDEBÉ, Madrid.
- FERNÁNDEZ ARREGUI, S.- 2005, *Mi (in)dignidad en tus manos: otra mirada a la exclusión social desde la experiencia de las personas con acondroplasia*. FUNDACIÓN ALPE-ACONDROPLASIA, Gijón.
- FOUCAULT, M.- 2002 (2ª edición, 6ª reimpresión), *Historia de la locura en la época clásica*. (Traducción: Juan José Utrilla). FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. BREVIARIOS, Nº 191, vol. I, México [etc.].
- FRAIBERG, S.- 1982, *Niños ciegos: La deficiencia visual y el desarrollo inicial de la personalidad*. (Traducción: Jesús Fernández Zulaica). GABINETE TÉCNICO DEL SERVICIO NACIONAL DE SERVICIOS SOCIALES, Madrid.
- FREUD, S.- 2002, *La histeria*. (Traducción: Luis López-Ballesteros y de Torres). ALIANZA. BIBLIOTECA FREUD, Madrid.
- GARCÍA-ALBEA RISTOL, E.- 1999, *Historia de la epilepsia*. MASSON, Barcelona.
- GARCÍA Y GARCÍA DE LA TORRE, J. M.- 1968, *Los ciegos somos así*. EDITORIAL CIENTÍFICO-MÉDICA, Barcelona.
- GARCÍA-RODRÍGUEZ, J. Mª.- 1943, *La gracia en la locura: (Enamorados, locos y bufones)*. OLIMPO. BIBLIOTECA PRETÉRITO, Barcelona.
- GARGANTILLA, P.- 2005, *Enfermedades de los reyes de España, los Austrias: De la locura de Juana a la impotencia de Carlos II el Hechizado*. LA ESFERA DE LOS LIBROS, MADRID.
- GARNIER, E.- 2006, *Fenómenos: Enanos y gigantes que hicieron historia*. (Ed.: Osvaldo Tangir). CÍRCULO LATINO. SAN ANDRÉS DE LA BARCA, Barcelona.
- .- 2003, *Enanos y gigantes*. (Traducción: Cecilio Navarro). LIBRERÍAS "PARÍS-VALENCIA", Valencia.

- GAZEAU, A.- 1998, *Los bufones*. (Traducción: Cecilio Navarro). LIBRERÍAS "PARÍS-VALENCIA", Valencia.
- .- 1882, *Les bouffons*. HACHETTE ET CIE. BIBLIOTHÈQUE DES MERVEILLES, Paris.
- GILMAN, S. L.- 1982, *Seeing the insane*. UNIVERSITY OF NEBRASKA PRESS, New York.
- GIL-NAGEL REIN, A. (coord.).- 2004, *Epilepsia*. ARS MÉDICA. CONTINUA NEUROLÓGICA, Barcelona.
- GONZÁLEZ DURO, E.- 1996, *Historia de la locura en España*. TEMAS DE HOY, vols. I-III, Madrid.
- GRACIA BOUTHELIER, R. y PORTELLANO PÉREZ, J. A. (coord.).- 1997, *Avances en el déficit de hormonas del crecimiento: Aspectos clínicos evolutivos y psicológicos*. DÍAZ DE SANTOS, Madrid.
- GRACIA BOUTHELIER, R. y PORTELLANO PÉREZ, J. A. (coord.).- 1992, *Avances en el síndrome de Turner: Aspectos clínico-endocrinológicos y neuropsicológicos*. DÍAZ DE SANTOS, Madrid.
- HALES, R. E. y YUDOFKY, S. C.- 2000 (3ª edición), *Sinopsis de psiquiatría clínica: basado en DSM Tratado de psiquiatría*. MASSON, Barcelona.
- HALES, R. E.; YUDOFKY, S. C. y TALBOTT, J. A. (dir.).- 2000 (3ª edición), *The American Psychiatric Press: DSM IV: Tratado de psiquiatría*. (Traducción: Laura Díaz Digón y cols.). MASSON, vol. I, Barcelona.
- KAPLAN, H. I. y SADOCK, B. J.- 1999 (8ª edición), *Sinopsis de psiquiatría: ciencias de la conducta, psiquiatría clínica*. PANAMERICANA, Madrid.
- KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F.- 2006 (2ª reimpresión), *Saturno y la melancolía: Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. (Traducción: Mª Luisa Balseiro). ALIANZA FORMA, N° 100, Madrid.
- LAHARIE, M.- 1991, *La folie au Moyen Âge: XIe-XIIIe siècles*. LE LÉOPARD D'OR, Paris.
- LECOUTEUX, C.- 1998, *Enanos y elfos en la Edad Media*. (Traducción: Francesc Gutiérrez). OLAÑETA. MEDIEVALIA, N° 3, Palma de Mallorca.
- LEFEBVRE, J.- 1968, *Les fols et la folie: étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*. LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, Paris.
- LEVER, M.- 1983, *Le sceptre et la marotte: Histoire des fous de cour*. FAYARD, Paris.
- LICKEFFET Y ENGLISH, C.- 1918, *Los ciegos: Estudio psicológico*. INSTITUTO NACIONAL DE SORDOMUDOS Y DE CIEGOS, Madrid.
- LIPPERT, H.- 1999 (4ª edición), *Anatomía: texto y atlas*. (Traducción: Margarita Rohde Thielen). MARBAN, Madrid.
- LÓPEZ ALONSO, A.- 1999, *Enanos en el Quijote, en la historia, en la medicina y en el arte*. JUAN BAUTISTA DE TOLEDO, Madrid.
- LÓPEZ-IBOR ALIÑO, J. J. y VALDÉS MIYAR, M. (dirs.).- 2003, *DSM IV TR: Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. (Traducción: Tomàs de Flores y Formenti, y cols.). MASSON, Barcelona.
- LÓPEZ JUSTICIA, Mª D.- 2004, *Aspectos evolutivos y educativos de la deficiencia visual*. NETBIBLO, La Coruña.

- MARIE, A.- 1912?, *Misticismo y locura: (Estudio de psicología normal y patología comparada)*. (Traducción: Eduardo Ovejero). LUIS FAURE, Madrid.
- MARTÍN ARAGUZ, A. (coord.).- 2005, *Arte y neurología*. SANIDAD Y EDICIONES, Madrid.
- MARTÍN VELASCO, J.- 1999, *El fenómeno místico: estudio comparado*. TROTTA, Madrid.
- MARTINEAU, A.- 2003, *Le nain et le chevalier: essai sur les nains français du Moyen Âge*. PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE, Paris.
- MARTÍNEZ SAURA, F.- 1996, *La medicina romana (desde la perspectiva de "De medicina" de A. Cornelio Celso)*. SMITHKLINE BEECHAM, (s. l.).
- MASCARELL, S. (coord.).- 1980, *Aproximación a la histeria*. MAYORÍA. CIENCIAS DE LA CONDUCTA, Barcelona.
- MATEOS, J. y BARRETO, J.- 1979, *El evangelio de Juan: Análisis lingüístico y comentario exegético*. CRISTIANDAD, Madrid.
- MEDINA MALO, C.- 2004, *Epilepsia: aspectos clínicos y psicosociales*. MÉDICA PANAMERICANA, Bogotá.
- MONTORO MARTÍNEZ, J.- 1991-1992, *Los ciegos en la historia*. ONCE, vols. I-II, Madrid.
- MORENO VILLA, J.- 1939, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*. LA CASA DE ESPAÑA EN MÉXICO. SERIE DE OBRAS ORIGINALES, N° 1, México.
- MOSCO, J. y NEÁPOLIS, L.- 2005 (2ª edición), *Historias bizantinas de locura y santidad*. (Ed. y traducción: José Simón Palmer). SIRUELA. BIBLIOTECA MEDIEVAL, N° 4, Madrid.
- NÚÑEZ PÉREZ, A.- 2003, *Cárceles de locura*. NUEVOS ESCRITORES, Madrid.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD.- 1994, *CIE 10: Trastornos mentales y del comportamiento: Descripciones clínicas y pautas para el diagnóstico*. (Traducción: López-Ibor Aliño, Juan J. y cols.). MEDITOR, Madrid.
- PADEL, R.- 1997, *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece: Elementos de la locura griega y trágica*. (Traducción: Gladis Rosenberg). MANANTIAL, Buenos Aires.
- PAJÓN MECLOY, E.- 1974, *Psicología de la ceguera*. FRAGUA, Madrid.
- PARDO MINDÁN, F. J.- 1996, *Anatomía patológica*. MOSBY, Madrid.
- PASTOR JIMENO, J. C. (coord.).- 2001 (2ª reimpression), *Guiones de Oftalmología*. MC GRAW-HILL-INTERAMERICANA, Madrid.
- PEÑALVER ALHAMBRA, L.- 2005, *De soslayo: una mirada sobre los bufones de Velázquez*. FERNANDO VILLAVERDE. LETRA REDONDA, MADRID.
- .- 1999, *Los monstruos de El Bosco: una estética de la figuración visionaria*. JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. ESTUDIOS DE ARTE, N° 13, Valladolid.
- PINEL, P.- 1804, *Tratado médico-filosófico de la enagenación del alma ó manía*. (Traducción: Luis Guarnerio y Allavena). [s. n.], Madrid.
- PORTER, R.- 1989, *Historia social de la locura*. (Traducción: Jordi Beltrán). CRÍTICA. SERIE GENERAL, LOS HOMBRES, N° 204, Barcelona.
- RAMOS MEJÍA, J. M.- 1895, *La locura en la historia*. FÉLIX LAJOUANE, Buenos Aires.

- RANDALL T., J.- 1988, *Visión subnormal*. ONCE, Madrid.
- RANKE, M. B.- 1994, *Diagnóstico del déficit de hormona del crecimiento: Métodos actuales y aspectos clínicos*. (Traducción: F. Madrid y cols.). ANKUM KETTENKAMP: DOKUMENT+BILD: ÁNCORA, Barcelona.
- RISTICH DE GROOTE, M.- 1973, *La locura a través de los siglos*. (Traducción: Jaime Piñeiro). BRUGUERA, Barcelona.
- RODRÍGUEZ, S. y SMITH-AGREDA, J. M^a.- 1999, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*. PANAMERICANA, Madrid.
- ROSA RIVERO, A.- 1981, *Imaginación y pensamiento en ciegos*. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, Madrid.
- ROSA RIVERO, A. y OCHAÍTA, E. (ed.).- 1993, *Psicología de la ceguera*. ALIANZA. PSICOLOGÍA, N° 39, Madrid.
- RUIZ OGARA, C. y cols.- 1976, *Manual de psicología médica y psicopatología*. TORAY, Barcelona.
- SANTOLAYA JIMÉNEZ, J. M^a y DELGADO RUBIO, A.- 1988, *Displasias óseas* = II Congreso Mundial Vasco: II Euskal Mundu-Biltzarra. SALVAT, Barcelona.
- SCHEERENBERGER, R. C.- 1984.- *Historia del retraso mental*. (Traducción: Isabel Villena Pérez). SIIS, San Sebastián.
- SENDÍN BANDE, M^a C.- 2000, *Diagnóstico psicológico: Bases conceptuales y guía práctica en los contextos clínico y educativo*. PRISMÁTICA, Madrid.
- SIMÓN PALMER, J.- 1993, *El monacato oriental en el Pratum Spirituale de Juan Mosco*. FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA, Madrid.
- SIVRY, S. y MEYER, P.- 1998, *L'art et la folie*. SEXTANT BLEU. LES EMPÊCHEURS DE PENSER EN ROND, Paris.
- SOCIEDAD ESPAÑOLA DE NEUROLOGÍA, LIGA ESPAÑOLA CONTRA LA EPILEPSIA.- 2003, *Epilepsia*. ERGON, Madrid.
- THOMAS, P. y GENTON, P.- 1995, *Epilepsias*. (Traducción: Javier Salas Puig). MASSON, Barcelona.
- THOMAS, P. y ARZIMANOGLOU, A.- 2003, *Epilepsias*. (Traducción: Bibiana Lianas Massot y Albert Figueras Suñé). MAYO, Barcelona.
- TIETZE-CONRAT, E.- 1957, *Dwarfs and jesters in art*. THE PAIDON PRESS, London.
- VALLEJO-NÁGERA, A.- 2006 (3^a edición), *Locos de la historia: Rasputín, Luisa Isabel de Orleáns, Mesalina y otros personajes egregios*. LA ESFERA DE LOS LIBROS, Madrid.
- VALLEJO-NÁGERA, A.- 1953 (2^a edición), *Locos egregios*. SALVAT, Barcelona.
- VALLEJO-NÁGERA, J. A.- 1989, *Locos egregios*. PLANETA, Barcelona.
- .- 1974 (2^a edición), *Introducción a la psiquiatría*. EDITORIAL CIENTÍFICO-MÉDICA, Barcelona.
- VALLEJO RUILOBA, J. (dir.).- 1989, *Introducción a la psicopatología y la psiquiatría*. SALVAT, Barcelona.
- VÖLGYESI, F.- 1961, *El alma lo es todo: Desde la Demonología hasta la Hipnosis terapéutica*. (Traducción: Juan Manuel Mauri). LUIS DE CABALT, Barcelona.

VV. AA.- 1997, *Cegueses: Museu d'Art de Girona, Casa de Cultura Bisbe Lorenzana, Hospital Josep Trueta: del 19 d'abril al 13 d'juliol*. MUSEU D'ART DE GIRONA, Girona.

VV. AA.- 1983, *Clasificación internacional de las deficiencias, discapacidades y minusvalías: Manual de clasificación de las consecuencias de la enfermedad*. INSTITUTO NACIONAL DE SERVICIOS SOCIALES. REHABILITACIÓN, N° 22, Madrid.

VV. AA.- 1976, *Folie et déraison à la Renaissance: Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance*. UNIVERSITÉ DE BRUXELLES, Bruxelles.

VV. AA.- 1986, *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias: (A propósito del « Retrato de enano » de Juan van der Hamen): Exposición, Museo del Prado, 20 de Junio al 31 de Agosto de 1986*. AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO, Madrid.

VV. AA.- 1995, *Necesidades educativas especiales: Intervención psicoeducativa*. CCS. CAMPUS, N° 1, Madrid.

OBRAS DE REFERENCIA GENERAL

AGUADO DÍAZ, A. L.- 1995, *Historia de las deficiencias*. ESCUELA LIBRE. TESIS Y PRAXIS, N° 3, Madrid.

ALP BLOC.- 2003, *La medicina en el arte: la enfermedad vista por los grandes maestros*. GRUPO E. ENTHEOS, Madrid.

ALVAR, J. y cols. (ed.).- 1992, *Héroes, semidioses y daimones*. EDICIONES CLÁSICAS. ARIS, N° 1, Madrid.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.- 1969, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. INSTITUTO VELÁZQUEZ, Madrid.

ANTONINO LIBERAL.- 2003, *Metamorfosis*. (Edición: José Ramón del Canto Nieto). AKAL CLÁSICA. CLÁSICOS GRIEGOS, N° 72, Madrid.

APOLONIO.- 1985, (1ª reimpresión), *Biblioteca*. (Traducción: Margarita Rodríguez de Sepúlveda). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 85, Madrid.

ARETEO DE CAPADOCIA.- 1998, *Obra médica*. (Edición: Miguel E. Pérez Molina). AKAL. CLÁSICA, N° 49, Madrid.

ARIOSTO, L.- 2002, *Orlando furioso*. (Traducción de edición bilingüe: Jerónimo de Urrea, Mª de las Nieves Muñiz e Isabel Andreu Lucas). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N°s 333-334, vols. I-II, Madrid.

ARÍS FERNÁNDEZ, A.- 2003, *La medicina en la pintura*. (Traducción: Richard Rees y David Mangold). LUNWERG, Madrid y Barcelona.

ARISTÓTELES.- 2004, *Problemas*. (Traducción: Ester Sánchez Millán). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 320, Madrid.

ATENEO.- 1998, *Banquete de los eruditos*. (Traducción: Lucía Rodríguez-Noriega Guillén). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 257, vol. I, Madrid.

BAINES, J. y MÁLEK, J.- 1988, *Egipto: Dioses, templos y faraones*. FOLIO. ATLAS CULTURALES DEL MUNDO, Barcelona.

- BALTHASAR, Hans Urs von.- 1998, *Gloria: una estética teológica*. (Traducción: José Luis Albizu). ENCUENTRO, vol. V, Madrid.
- BALTRUSAITIS, J.- 1987 (2ª edición), *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. (Traducción: José Luis Checa). CÁTEDRA. ENSAYOS DE ARTE, Madrid.
- BAUSÁ ARROYO, J. M^a.- 1933, *La medicina en el Museo del Prado*. JAVIER MORATA, Madrid.
- BAXANDALL, M.- 1997, *Las sombras y el Siglo de las Luces*. (Traducción: Amaya Bozal Chamorro). VISOR. LA BALSA DE LA MEDUSA, N° 88, Madrid.
- BOUZA, F.- 1991, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. TEMAS DE HOY, Madrid.
- BRANT, S.- 1497, *Stultifera Navis*. (Traducción al latín: Jacobo Locher). JOHANNES BERGMANN, Basileae.
- .- 1998, *La nave de los necios*. (Edición: Antonio Regales Serna). AKAL. GRANDES LIBROS, N° 2, Madrid.
- CABAÑAS BRAVO, M. (coord.).- 2005, *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE, N° 9, Madrid.
- CALVINO, I.- 1984, *Orlando furioso*. (Traducción: Aurora Bernárdez y Mario Muchnik). MUCHNIK, Barcelona.
- CARMONA MUELA, J.- 2003, *Iconografía de los santos*. ISTMO. COLECCIÓN FUNDAMENTOS, N° 214, Madrid.
- CARPENTER, T. H.- 2001, *Arte y mito en la Antigua Grecia*. (Traducción: Álvaro Cifuentes Tenorio). DESTINO. EL MUNDO DEL ARTE, N° 64, Barcelona.
- CARTARI, V.- 1663, *Imagini delli dei de gl'antichi*. AKADEMISCHE DRUCK-UND VERLAGSANSTALT, Graz.
- CASTELLI, E.- 2007, *De lo demoníaco en el arte: su significado filosófico*. (Traducción: María Condor). SIRUELA. EL ÁRBOL DEL PARAÍSO, N° 55, Madrid.
- CELSE, A. C.- 1966, *Los ocho libros de medicina*. (Traducción: Agustín Blánquez). IBERIA, vol. I, Barcelona.
- CIRLOT, V.- 1999, *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. MARTÍNEZ ROCA. EL ÁRBOL DEL SABER, Barcelona.
- CORBIN, A.; COURTINE, J. J. y VIGARELLO, G.- 2005, *Historia del cuerpo: del Renacimiento a la Ilustración*. (Traducción: Núria Petit y Mónica Rubio). TAURUS HISTORIA, vol. I, Madrid.
- CHARCOT, J. M. y cols.- 1892, *Tratado de medicina*. (Coord. traducción: Rafael Ulecia Cardona). ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA DE MEDICINA Y CIRUGÍA PRÁCTICAS, vol. VII, Madrid.
- CHARCOT, J. M. y RICHER, P.- 2002, *Los deformes y los enfermos en el arte*. (Traducción: Ángel Cagigas). DEL LUNAR. HETEROHISTORIAS, Jaén.
- CHRÉTIEN DE TROYES.- 1999, *El caballero del León*. (Traducción: José Lemarchand). SIRUELA. BIBLIOTECA MEDIEVAL, N° III, Madrid.
- DÍAZ PADRÓN, M.- 1995, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. PRENSA IBÉRICA, vol. IV, Barcelona.

- DIEL, P.- 1976, *El simbolismo en la mitología griega*. (Traducción: Mario Satz). LABOR, Barcelona.
- DIODORO DE SICILIA.- 2001, *Biblioteca Histórica*. (Traducción: Francisco Parreu Alasà). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 294, vol. I, Madrid.
- .- 2004, *Biblioteca Histórica*. (Traducción: Juan José Torres Esbarranch). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 328, vol. II, Madrid.
- DIOSCÓRIDES.- 1998, *Plantas y remedios medicinales (De materia médica)*. (Traducción: Manuela García Valdés). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 254, vol. II, Madrid.
- DOSTOEVSKIÍ, F. M.- 2005, *El Idiota*. (Traducción: Rafael Cansinos Asséns). HOMO LEGENS, N° 2, Madrid.
- ECO, U. (dir.).- 2007, *Historia de la fealdad*. (Traducción: María Pons Irazazábal). LUMEN, Barcelona.
- ELIANO, C.- 2006, *Historias curiosas*. (Traducción: Juan Manuel Cortés Copete). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 348, Madrid.
- .- 1984, *Historia de los animales*. (Traducción: José M^a Díaz-Regañón López). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 67, vol. II, Madrid.
- ESCHENBACH, W. von.- 1999, *Parzival*. (Edición: Antonio Regales). SIRUELA. BIBLIOTECA MEDIEVAL, N° 1, Madrid.
- ESQUILO.- 2002 (2^a reimpresión), *Tragedias*. (Traducción: Bernardo Perea Morales). GREDOS, BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 97, Madrid.
- ESQUILO, SÓFOCLES y EURÍPIDES.- 2004, *Obras completas*. (Traducciones: Esquilo, José Alsina; Sófocles, José Vara Donado; Eurípides, Juan Antonio López Férez y Juan Miguel Labiano). CÁTEDRA. BIBLIOTHECA AVREA, Madrid.
- ESTRABÓN.- 1991, *Geografía*. (Traducción: J. L. García Ramón y J. García Blanco). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 159, vol. I, Madrid.
- EURÍPIDES.- 2003, *Andrómaca, Heracles loco, las Bacantes*. (Traducción: Francisco Rodríguez Adrados). ALIANZA. BIBLIOTECA TEMÁTICA, N° 8260, Madrid.
- .- 1995 (2^a reimpresión), *Tragedias*. (Traducción: José Luis Calvo Martínez). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 11, vol. II, Madrid.
- .- 1998 (2^a reimpresión), *Tragedias*. (Traducción: Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 22, vol. III, Madrid.
- EUSTACIO, ARZOBISPO DE TESALÓNICA.- 1741, *Commentarii in Dionysium Periegetam*. CRAMER & FRATRES PHILIBERT, Coloniae Allobrogum.
- FERNÁNDEZ, A. y BERMÚDEZ, C.- 2002, *El placer de leer un cuadro: la pintura de Berruete en el Museo del Prado*. FILM IDEAL, Barcelona.
- FERRANDO ROIG, J.- 1991, *Iconografía de los santos*. OMEGA, Barcelona.
- FILOSTRATO, F.- 1993, *Imágenes*. SIRUELA. LA BIBLIOTECA AZUL, N°1, Madrid.
- FRAZER, J. G.- 2005 (13^a edición), *La rama dorada: Magia y religión*. (Traducción: Elizabeth y Tadeo I. Campuzano). FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México.
- FÜLÖP-MILLER, R.- 1941, *La lucha contra la enfermedad y la muerte: Resumen gráfico de la historia de la medicina*. (Traducción: José Ferrater Mora). CULTURAL S. A., La Habana.

- GALENO.- 1997, *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)*. (Traducción: Salud Andrés Aparicio). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 248, Madrid.
- GARCÍA GUAL, C.- 2006, *Introducción a la mitología griega: Edición ilustrada y ampliada*. ALIANZA, Madrid.
- .- 1974, *Primeras novelas europeas*. ISTMO. ESTUDIOS CRÍTICOS, LITERATURA, Madrid.
- GIL, L.- 1969, *THERAPEIA: La medicina popular en el mundo clásico*. GUADARRAMA, Madrid.
- GILBERT, E.- 2004, *Las cuatro grandes plantas mágicas: de la brujería a la medicina*. (Traducción: Miguel Jiménez Saurina). ABRAXAS, Barcelona.
- GOERKE, H.- 1986, *3000 años de historia de la medicina*. (Traducción: Diorki Traductores). GUSTAVO GILI, Barcelona.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a.- 1997, *Mitología e Historia del Arte*. INSTITUTO EPHIALTE, Vitoria-Gasteiz.
- GONZÁLEZ NÚÑEZ, F.- 2001, *El museo de la medicina: enfermedad y medicina como tema en los grandes museos: El Prado, Le Louvre, The National Gallery*. PBM, Madrid.
- GRANJEL, L. S.- 1972, *La medicina en la pintura: Colección de los museos de Europa*. ANTIBIÓTICOS, Madrid.
- GRAVES, R.- 2004 (2^a edición, 3^a reimpresión), *Los mitos griegos*. (Traducción: Esther Gómez Parro). ALIANZA. HUMANIDADES, vol. I, Madrid.
- .- 2002, (2^a edición, 1^a reimpresión), *Los mitos griegos*. (Traducción: Esther Gómez Parro). ALIANZA. HUMANIDADES, vol. II, Madrid.
- GRMEK, M. D. y GOUREVITCH, D.- 1998, *Les maladies dans l'art antique*. FAYARD. PENSER LA MÉDECINE, Poitiers.
- GUGLIELMI, N.- 1998 (2^a edición), *Marginalidad en la Edad Media*. BIBLOS, Buenos Aires.
- HERODOTO.- 2005 (4^a reimpresión), *Historia*. (Traducción: Carlos Schrader). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 3, vol. I, Madrid.
- .- 2001 (1^a reimpresión), *Historia*. (Traducción: Carlos Schrader). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 130, vol. V, Madrid.
- HESÍODO.- 2001, *Obras y fragmentos: Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Fragmentos, Certámen*. (Traducción: Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 3, Madrid.
- HIGINIO.- 1997, *Fábulas*. (Traducción: Santiago Rubio Fernaz). CLÁSICAS, Madrid.
- HIPÓCRATES.- 1983, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Carlos García Gual). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 63, vol. I, Madrid.
- .- 1997, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: J. A. López Pérez y E. García Novo). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 90, vol. II, Madrid.
- .- 1988, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Lourdes Sanz Mingote). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 114, vol. IV, Madrid.
- .- 1990, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Assela Alamillo Sanz y M^a Dolores Lara Nava). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 143, vol. VI, Madrid.

---.- 2003, *Tratados Hipocráticos*. (Traducción: Jesús de la Villa Polo, M^a Eugenia Rodríguez Blanco, Jorge Cano Cuenca e Ignacio Rodríguez de Alfageme). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 307, vol. VIII, Madrid.

HÖLLANDER, E.- 1962, *La medicina a través de la pintura*. (Traducción: J. Alier Gómez). PUBUL (ARIEL), Barcelona.

HOMERO.- 2003 (9^a edición), *Ilíada*. (Traducción: Antonio López Eire). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N°101, Madrid.

---.- 2005, (5^a reimpresión). *Odisea*. (Traducción: José Manuel Pabón). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 48, Madrid.

HUIZINGA, J.- 2005 (4^a reimpresión), *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. (Versión: José Gaos y traducción: Alejandro Rodríguez de la Peña). ALIANZA. ENSAYO, N° 38, Madrid.

ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA.- 2004, *Etimologías*. (Edición bilingüe: José Oroz Reta). BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid.

JONES, P. M.- 1998, *Medieval medicine in illuminated manuscripts*. BRITISH LIBRARY, London.

JUNG, C. G.- 2002, *Psicología y alquimia*. (Traducción: Alberto Luis Bixio). GRUPO EDITORIAL TOMO, México.

KAPPLER, C.- 2004, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. (Traducción: Julio Rodríguez Puértolas). AKAL. INTERDISCIPLINAR, N° 103, Madrid.

KRISTEVA, J.- 1998, *Visions capitales*. REUNION DES MUSÉES NATIONAUX, Paris.

LAÍN ENTRALGO, P.- 1997 (11^a reimpresión), *Historia de la medicina*. MASSON, Barcelona.

La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. 1993. (Edición: Alberto Blecuá). CASTALIA, N° 58, Madrid.

LE GOFF, J. y cols.- 1987 (3^a reimpresión), *El hombre medieval*. (Traducción: Julio Martínez Mesanza). ALIANZA, Madrid.

LE GOFF, J. y TRUONG, N.- 2005, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. (Traducción: Joseph M. Pinto). PAIDÓS, Barcelona.

LÓPEZ-RÍOS FERNÁNDEZ, F.- 1991, *Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles*. CONSEJERÍA DE CULTURA Y BIENESTAR SOCIAL. ESTUDIOS DE ARTE, N° 6, Valladolid.

LÓPEZ TORRIJOS, R.- 1998, *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. CELESTE, Madrid.

LUCIANO.- 1996 (1^a reimpresión), *Obras*. (Traducción: Andrés Espinosa Alarcón). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 42, vol. I, Madrid.

LYONS, A. S. y PETRUCCELLI, R. J.- 1991 (2^a reimpresión), *Historia de la medicina*. DOYMA, Barcelona.

MANNICHE, L.- 1997, *El arte egipcio*. (Traducción: Fernando Villaverde). ALIANZA. FORMA, N° 141, Madrid.

MICHALOWSKY, K.- 1991, *El arte del Antiguo Egipto*. (Traducción: Rosina Lajo y María Victoria Frijola). AKAL, Madrid.

- MITRE FERNÁNDEZ, E.- 2004, *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste, muerte*. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL. HISTORIA Y SOCIEDAD, N° 107, Valladolid.
- MÜLLER, C.- 1975, *Fragmenta historicorum graecorum*. MINERVA, Frankfurt.
- NASS, L.- 1909, *Curiosités Médico-Artistiques*. LA LIBRAIRIE MONDIALE, Paris.
- NONO DE PANÓPOLIS.- 1995, *Dionisiacas*. (Traducción: David Hernández de la Fuente). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 286, vol. II, Madrid.
- OVIDIO.- 2001 (4ª edición), *Metamorfosis*. (Traducción: Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 228, Madrid.
- .- 1988, *Fastos*. (Traducción: Bartolomé Segura Ramos). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 121, Madrid.
- PANOFISKY, E.- 2002 (13ª reimpresión), *Estudios sobre iconología*. (Versión: Bernardo Fernández). ALIANZA. UNIVERSIDAD, N° 12, Madrid.
- .- 1987, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. (Traducción: Mª Teresa Pumarega). CÁTEDRA, Madrid.
- PARACELSO.- 2001, *Textos esenciales*. (Traducción: Carlos Fortea). SIRUELA. ÁRBOL DEL PARAÍSO, N° 24, Madrid.
- .- 1992, *Obras completas*. (Traducción: Estanislao Lluesma-Uranga). RENACIMIENTO, Sevilla.
- PASTOUREAU, M.- 1986, *Figures et couleurs*. LÉOPARD D'OR, Paris.
- .- 2005, *Las vestiduras del diablo: Breve historia de las rayas en la indumentaria*. (Traducción: María Oliver y Albiol Sunyer). OCÉANO, Barcelona.
- .- 2006, *Una historia simbólica en la Edad Media occidental*. (Traducción: Julia Bucci). KATZ, Buenos Aires.
- PAUSANIAS.- 1994, *Descripción de Grecia*. (Traducción: Mª Cruz Herrero Ingelmo). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N°s 196-198, vols. I-III, Madrid.
- PÍNDARO.- 2000, *Obra Completa*. (Traducción: Emilio Suárez de la Torre). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 114, Madrid.
- PLATÓN.- 1986 (3ª reimpresión), *Diálogos: Fedón; Banquete; Fedro*. (Traducción: Carlos García Gual y cols.). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 93, vol. III, Madrid.
- .- 2002, *Diálogos: Filebo; Timeo; Critias*. (Traducción: Mª Ángeles Durán y Francisco Lisi). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 160, vol. VI, Madrid.
- .- 1988, *Las Leyes*. (Edición: José Manuel Ramos Bolaños). AKAL. CLÁSICA, N° 15, Madrid.
- .- 2005 (30ª edición), *La República o el Estado*. (Traducción: Patricio de Azcárate). ESPASA. AUSTRAL, N° 296, Madrid.
- PLINIO EL VIEJO.- 1998, *Historia natural*. (Traducción: Antonio Fontán y otros.). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 250, vol. II, Madrid.
- .- 2003, *Historia natural*. (Traducción: E. del Barrio Sanz, I. García Arribas y cols.). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 308, vol. III, Madrid.
- .- 2002, *Historia natural*. (Traducción: Josefa Cantó y otros). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 331, Madrid.

- PLUTARCO.- 2005, *Vida de los diez oradores. Sobre la astucia de los animales. Sobre los ríos*. (Edición: Inmaculada Rodríguez Moreno). AKAL. CLÁSICA, N° 79, Madrid.
- QUINTO DE ESMIRNA.- 2004, *Posthoméricas*. (Traducción: Mario Toledano Vargas). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 327, Madrid.
- RAHNER, H.- 2003, *Mitos griegos en interpretación cristiana*. (Traducción: Carlota Rubíes). HERDER, Barcelona.
- RANDALL, L.- 1966, *Images in the margins of gothic manuscripts*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley.
- RÉAU, L.- 2000, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona.
- .- 1999 (2ª edición), *Iconografía del arte cristiano. T.1. Iconografía de la Biblia. Vol. 1. Antiguo Testamento*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona.
- .- 1996, *Iconografía del arte cristiano. T.1. Iconografía de la Biblia. Vol. 2. Nuevo Testamento*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona.
- .- 1998, *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos. Vol. 3. De la A a la F*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona.
- .- 1998, *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos. Vol. 4. De la G a la O*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona.
- .- 1998, *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos. Vol. 5. De la P a la Z*. (Traducción: Daniel Alcoba). SERBAL, Barcelona.
- REYERO, C.- 2005, *La belleza imperfecta: Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. SIRUELA. AZUL SERIE MÍNIMA, N° 8, Madrid.
- RICHER, P.- 1902?, *L'art et la médecine*. GAULTIER, MAGNIER et Cie., Paris.
- RIPA, C.- 1987, *Iconología*. (Traducción: Juan Barja y Yago Barja). AKAL, vols. I-II, Madrid.
- ROUSSELOT, J.- 1971, *La medicina en el arte...* (Traducción: Ignacio Gaos). ARGOS. LAS FUENTES DEL ARTE, Barcelona.
- RUIZ DE ELVIRA, A.- 2000 (2ª edición, 4ª reimpresión), *Mitología clásica*. GREDOS, Madrid.
- SALERNO, ROGER DE.- 1987, *Cirugía*. (Traducción: Víctor Martínez Lapera). CASARIEGO, Madrid.
- SÁNCHEZ ORTÍZ, A.- 1995, *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (Tesis doctoral), vol. I, Madrid.
- SENDRAIL, M.- 1983, *Historia cultural de la enfermedad*. (Traducción: Clara Janés). ESPASA-CALPE. FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO, N° 10, Madrid.
- SEZNEC, J.- 1983, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. (Versión: Juan Aranzadi). TAURUS, Madrid.
- SHAKESPEARE, W.- 1997 (2ª reimpresión), *El rey Lear*. (Edición: Manuel Ángel Conejero y cols.). ALIANZA. LITERATURA, L 5514, Madrid.
- .- 1994 (2ª edición), *Hamlet*. (Traducción: Ángel-Luis Pujante). ESPASA-CALPE. AUSTRAL, A 350, Madrid.
- .- 1990, *Julio César*. (Traducción: Ángel-Luis Pujante). ESPASA-CALPE. AUSTRAL, A 168, Madrid.

- .- (3ª reimpresión) *Macbeth*. (Edición: Manuel Ángel Conejero y cols.). ALIANZA. LITERATURA, L 5513, Madrid.
- SÓFOCLES.- 1983, *Fragmentos*. (Traducción: José Mª Lucas de Dios). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 62, Madrid.
- .- 2005 (13ª edición), *Tragedias completas*. (Traducción: José Vara Donado). CÁTEDRA. COLECCIÓN LETRAS UNIVERSALES, N° 13, Madrid.
- SPRENGER, J. e INSTITORIS, H.- 2004, *Malleus Maleficarum, El Martillo de las Brujas: para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*. (Traducción: Miguel Jiménez Montaserín). MAXTOR, Valladolid.
- SUTCLIFE, J. y DUIN, N.- 1993, *Historia de la medicina: desde la Prehistoria hasta el año 2020*. (Traducción: Ursel Fischer). BLUME, Barcelona.
- SWIFT, J.- 2003 (3ª edición), *Los viajes de Gulliver*. (Traducción: Pollux Hernández). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 115, Madrid.
- TEOFRASTO.- 1988, *Caracteres*. (Traducción: Elisa Ruíz García). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 119, Madrid.
- Textos de magia en papiros griegos*. 1987. (Traducción: José L. Calvo Martínez y Mª Dolores Sánchez Romero). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 105, Madrid.
- TRENDALL, A. D.- 1989, *Red figure vases of south Italy and Sicily: a handbook*. THAMES AND HUDSON, London.
- TUCÍDIDES.- 2005 (5ª edición), *Historia de la Guerra del Peloponeso*. (Traducción: Francisco Romero Cruz). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 97, Madrid.
- VARRÓN, M. T.- 1998, *La lengua latina*. (Traducción: Luis Alfonso Hernández Miguel). GREDOS. BIBLIOTECA CLÁSICA, N° 252, vol. I, Madrid.
- VIRGILIO.- 2003 (8ª edición), *Eneida*. (Traducción: Aurelio Espinosa Pólit). CÁTEDRA. LETRAS UNIVERSALES, N° 60, Madrid.
- VORÁGINE, S.- 2002 (11ª reimpresión), *La Leyenda Dorada*. (Traducción: Fray José Manuel Macías). ALIANZA FORMA, Nos 29-30, vols. I-II, Madrid.
- VV. AA.- 2004, *Historias mortales: La vida cotidiana en el arte*. GALAXIA GUTENBERG-CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona.
- WALTHER, I. F. y WOLF, N.- 2005, *Códices ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. (Traducción: Pablo Álvarez Ellacuría y cols.). TASCHEN, Köln: Madrid.

MONOGRAFÍAS

- ALCIATO, A.- 1975, *Emblemas*. (Traducción: Mario Soria). EDITORA NACIONAL. ALFAR, POESÍA, N° 11, Madrid.
- ÁLVAREZ LOPERA, J.- 1993, *El Greco: La obra esencial*. SÍLEX, (s. l.).
- ALLEN, J. J. y FINCH, P. S.- 2004, *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. CÁTEDRA, Madrid.
- BEAULIEU, M. y BAYLÉ, J.- 1956, *Le costume en Bourgogne: De Philippe le Hardi á la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*. PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA FRANCE, Paris.
- BERTI, L. y FOGGI, R.- 1992, *Masaccio: catálogo completo de pinturas*. (Traducción: Anselmo Alonso Soriano y José Luis Sancho). AKAL. CUMBRES DEL ARTE. ARCHIVOS DE ARTE ANTIGUO Y MODERNO, N° 1, Madrid.

- BOUCHER, F.- 1967, *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. (Traducción: A. de P. de Kuhlmann Thomann). MONTANER Y SIMON. Barcelona.
- BROCK, M.- 2002, *Bronzino*. (Translated from the french: David Poole Radzinowicz y Christine Schultz-Touge). FLAMMARION, Paris.
- BUENAVENTURA, SANTO.- 2004, *Vida de San Francisco: Legenda Maior*. (Traducción: Luis Pérez Simón). SAN PABLO, Madrid.
- DESLANDRES, Y.- 1987 (2ª edición), *El traje, imagen del hombre*. (Traducción: Lola Gavarrón). TUSQUETS. LOS CINCO SENTIDOS, Barcelona.
- ESCHENFELDER, CH.- 2000, *Giovanni Battista Tiepolo: 1696-1770*. (Traducción: Marc Jiménez). KÖNEMANN, Colonia.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.- 2001, *Juana la Loca: La cautiva de Tordesillas*. CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona.
- FRANCISCO DE ASÍS, SANTO (Guerra, Jose Antonio, ed.).- 1978, *San Francisco de Asís: Escritos, biografías, documentos de la época*. LA EDITORIAL CATÓLICA. COLECCIÓN BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid.
- GARCÍA-ALBEA RISTOL, E.- 2002, *Teresa de Jesús: Una ilustre epiléptica (con una breve historia de la enfermedad sagrada)*. HUERGA & FIERRO, Madrid.
- GUERRA, J. A. (ed.).- 1978 (2ª edición), *San Francisco de Asís: Escritos; Biografías; Documentos de la época*. (Traducción: Hnos. Sebastián López y Celestino Solaguren). BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid.
- HAGEN, R. Mª y HAGEN, R.- 2000, *Pieter Brueghel El Viejo, hacia 1525-1569: labriegos, demonios y locos*. (Traducción: Sara Mercader). TASCHEN, Köln: Madrid.
- HUMFREY, P.- 1992, *Carpaccio: Catálogo completo de pinturas*. (Traducción: Gloria Cué). AKAL. CUMBRES DEL ARTE. ARCHIVOS DEL ARTE ANTIGUO Y MODERNO, Nº 4, Madrid.
- JAEDICKE, M.- 1991, "La figura del ciego en el arte". (Traducción: Mª Sagrario García Fernández). *Horus*, 1992, Nº 4, (s. l.).
- JUSTI, C.- 1999, *Velázquez y su siglo*. (Traducción: Jesús Espino Nuño). ISTMO. FUNDAMENTOS, Nº 150, Madrid.
- LÓPEZ PIÑERO, J. Mª y cols.- 1967, *La trepanación en España: Clásicos neuroquirúrgicos españoles*. TÉCNICA ESPAÑOLA, Madrid.
- LUCOTTE DU TILLIOT, J. B.- 1741, *Mémoires pour servir a l'histoire de la Fête des Foux, qui se faisoit autrefois dans plusieurs Eglises*. [s. n.], Lausane.
- MARAÑÓN, G.- 1998, *Antonio Pérez*. ESPASA-CALPE, Madrid.
- MCGUINN, B.- 1997, *El Anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal*. (Traducción: Ramón A. Díez Aragón y Mª Carmen Blanco Moreno). PAIDÓS IBÉRICA, Barcelona.
- MEISS, M.- 1967, *Giotto and Assisi*. W. W. NORTON. THE NORTON LIBRARY, New York.
- MICHELET, J.- 2004 (2ª edición), *La bruja: un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. (Traducción: Rosina Lajo y Mª Victoria Frijola). AKAL, Nº 102, Madrid.
- MORAGAS, J.- 1964, " Los bufones de Velázquez ", ROCAS, MEDICINA E HISTORIA, IV, Nov.-Dic.

- MORÁN TURINA, J. M. y SÁNCHEZ QUEVEDO, I.- 1985, *Velázquez: Catálogo completo*. AKAL. CUMBRES DEL ARTE. ARCHIVOS DE ARTE ANTIGUO Y MODERNO, Nº 10, Madrid.
- MOSCO, M. (dir.).- 1985, *Natura viva in Casa Medici: Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo Zoologico "La Specola"* (Firenze, Palazzo Pitti, 14 dicembre 1985-13 aprile 1986). (Edición bilingüe, traducción: Heather y Mark Roberts; y Sarah Whitman Mascherini). CENTRO DI, Firenze.
- NEWTON, S. M.- 1980, *Fashion in the Age of the Black Prince: A study of the years 1340-1365*. BOYDELL PRESS, Suffolk.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.- 1975, *Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña: exposición gran motivo del III centenario de su muerte, Museo de Bellas Artes de Asturias octubre/noviembre, 1975*. MERCANTIL, (s. l.) (Oviedo?).
- PECCATORI, S. y ZUFFI, S.- 1998, *Goya: un irónico en el umbral de la pintura moderna*. (Traducción: Emilio Álvarez). ELECTA. ART BOOK, Madrid.
- PFANDL, L.- 1969 (9ª edición), *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa*. (Traducción: Felipe Villaverde). ESPASA-CALPE. AUSTRAL, Nº 17, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SPINOSA, N. (dir.).- 1992, *Ribera, 1591-1652: 2 de Junio/ 16 de Agosto 1992*. MUSEO DEL PRADO, Madrid.
- PINAMONTI, G. P.- 1733, *Synagoga desengañada*. (Traducida del toscano en portugues... por un Anonymo... y aora traducido del toscano y portugues, en nuestro Idioma Castellano por el Padre Claudio Adolfo Malboan, de la Compañia de Jesus). ANTONIO SANZ, Madrid.
- PIPONNIER, F.- 1970, *Costume et vie sociale: la cour d'Anjou. XVe-XVe siècle*. MOUTON & CO. ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, SOBORNNE. SCIENCES ECONOMIQUES ET SOCIALES, Paris.
- REITINGER, F.- 1997, *Schüsse, die ihn nicht erreichten: Eine Motivgeschichte des Gottesattentats*. FERDINAND SCHÖNINGH, Paderborn.
- SMETS, I.- 1999, *The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp: one hundred masterpieces from collection*. LUDION, Ghent Amsterdam.
- SOLDEVILA y TREPAT, R.- 1875, *El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga: cuadro en tabla del siglo XV atribuido á-Van-Eyck (Museo del Prado)*. LIT. DE J. M. MATEU C.LLE DE RECOLETOS 4, Madrid.
- STARCKY, E.- 1996, *Rembrandt*. (Traducción: Lourdes Lucía). DEBATE. GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA CLÁSICA, Nº 2, Madrid.
- TERESA DE JESÚS, SANTA.- 1971 (6ª edición), *Su Vida*. ESPASA-CALPE. AUSTRAL, Nº 372, Madrid.
- VELS HEIJN, A.- 1989, *Rembrandt*. (Traducción: Olga Abásolo Pozas). AGUILAR, Madrid.
- VISSCHER, Claes Jansz (ed.).- ca. 1639?, *Parábola de los ciegos*. EDENTE NICOLAO IOHANNIS PISCATORE, (s. l.).
- VV. AA.- 2004, *El retrato*. CÍRCULO DE LECTORES. GALAXIA GUTENBERG, Barcelona.
- VV. AA.- 2004, *El salvatge europeu: [El salvaje europeo]: exposició del 17 de febrer al 23 de maig de 2004*. CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA. INSTITUT D'EDICIONS, DIPUTACIÓ DE BARCELONA, Barcelona.
- VV. AA.- 1996, *Goya y la medicina*. BRISTOL-MYERS SQUIBB, Madrid.

VV. AA.- 1989, *Jacques-Louis David: 1748-1825*. MINISTÈRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, Paris.

VV. AA.- 1988, *La obra pictórica de Brueghel*. (Traducción: F. J. Alcántara). PLANETA, Barcelona.

VV. AA.- 1984 (2ª edición), *La obra pictórica completa de Ingres*. (Traducción: F. J. Alcántara). NOGUER, Barcelona.

VV. AA.- 1975, *La obra pictórica completa de Poussin*. (Traducción: F. J. Alcántara). NOGUER, Barcelona.

VV. AA.- 1997, *Los cinco sentidos y el arte: Exposición, Museo del Prado*. MUSEO DEL PRADO, Madrid.

WALKER, J.- 1967 (2ª edición), *Tesoros de la National Gallery*. (Traducción: Juan Massot Gimeno). DAIMON. TESOROS DE LOS GRANDES MUSEOS, Madrid.

WIERIX, Johan y otros.- 1639?, *Los milagros de Cristo*. EDENTE NICOLAO IOHANNIS PISCATORE, (s. l.).

WILDE, J.- 1988, *La pintura veneciana: de Bellini a Tiziano*. (Traducción: Fernando Villaverde). NEREA, Madrid.

WOLZOGEN, Hans von y cols.- 1914, *Guía temática completa de Parsifal: estudio del poema literario y musical*. (Traducción: Rafael Cansinos Asséns y N. Rodríguez de Celis). GABRIEL LÓPEZ DEL HORNO, Madrid.

DICCIONARIOS Y OBRAS DE CONSULTA

AGHION, I.; BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.- 2003 (3ª reimpresión), *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. (Versión: Antonio Guzmán Guerra). ALIANZA, Madrid.

BATTISTINI, M.- 2003, *Símbolos y alegorías*. (Traducción: José Manuel Monreal). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona.

BIEDERMANN, H.- 1993, *Diccionario de símbolos*. (Traducción: Juan Godo Costa). PAIDÓS IBÉRICA, Barcelona.

CAPOA, CH. DE.- 2003, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. (Traducción: Juan Carlos Gentile Vitale). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona.

CIRLOT, J. E.- 2003 (7ª edición), *Diccionario de símbolos*. SIRUELA, Barcelona.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- 1986, *Diccionario de los símbolos*. (Traducción: Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). HERDER, Barcelona.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M.- 2001 (2ª reimpresión), *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. (Traducción: César Vidal). ALIANZA, Madrid.

GIORGI, R.- 2004, *Ángeles y demonios*. (Traducción: Teresa Clavel). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona.

---.- 2002, *Los santos*. (Traducción: Carmen Muñoz del Río). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona.

GRIMAL, P.- 1981 (6ª edición), *Diccionario de mitología griega y romana*. (Traducción: Francisco Payarols). PAIDÓS, Barcelona.

- HALL, J.- 1996 (2ª reimpresión), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. (Traducción: Jesús Fernández Zulaica). ALIANZA. DICCIONARIOS, N° 23, Madrid.
- HOPE ROBBINS, R.- 1991 (3ª edición), *Enciclopedia de la brujería y demonología*. (Traducción: Flora Casas). DEBATE, Madrid.
- LAMBERT, T. G.- 2004, *Diccionario de los dioses y mitos del Antiguo Egipto*. OCÉANO. OCÉANO-ÁMBAR, Barcelona.
- PELLEGRINO, F. y POLETTI, F.- 2004, *Episodios y personajes de la literatura*. (Traducción: Juan Carlos Gentile Vitale). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona.
- PÉREZ-RIOJA, J. A.- 1962, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. TECNOS, Madrid.
- REVILLA, F.- 2003 (4ª edición), *Diccionario de iconografía y simbología*. CÁTEDRA, Madrid.
- TERVARENT, G.- 2002, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*. (Traducción: José María Sousa Jiménez). SERBAL, Barcelona.
- VV. AA.- 2001 (22ª edición), *Diccionario de la lengua española*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. ESPASA, vols. I-II, Madrid.
- VV. AA.- 1998 (4ª edición), *Diccionario médico*. MASSON, Barcelona.
- VV. AA.- 1958, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. ESPASA-CALPE, vols. I-LXXII, Madrid.
- VV. AA.- 1977 (3ª edición, 13ª reimpresión), *Gran Enciclopedia Larousse*. PLANETA, vols. I-X, Barcelona.
- VV. AA.- 1996, *Historia del arte*. OCÉANO-INSTITUTO GALLACH, vols. IX-X, Barcelona.
- VV. AA.- 1983 (14ª edición), *La Santa Biblia*. (Traducción: Antonio G. Lamadrid y cols.). PAULINAS, Madrid.
- VV. AA.- 2006 (5ª reimpresión), *Los evangelios apócrifos*. (Versión: Aurelio Santos Otero). BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, Madrid.
- VV. AA.- 1996, *Océano uno color: Diccionario enciclopédico*. OCÉANO, Barcelona.
- VV. AA.- 2004, *Summa artis. Historia general del arte. Antología: Selección de textos de Miguel Cabañas Bravo: Arte Prehistórico*. ESPASA-CALPE, vol. I, Madrid.
- ZUFFI, S.- 2003, *Episodios y personajes del Evangelio*. (Traducción: Juana Bignozzi). ELECTA. LOS DICCIONARIOS DEL ARTE, Barcelona.

ÍNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y ANALÍTICO

- AARÓN** (ss. XIV-XIII a. J. C.): 48, 411.
ABÁSOLO POZAS, OLGA: 241.
ABIGAIL (ss. XI-X a. J. C.): 208.
ABRAHAM (h. XX a. J. C.): 283.
Abundancia: 416.
ACARIO, San († 640): 486.
 Acario, enfermedad de San: 486.
Acedia: 471, 476.
 Accidia: 135.
ACEDO, DON DIEGO DE, *El Primo* (s. XVII): 222.
ACTEÓN: 334.
ACUSILAO (h. s. VI a. J. C.): 344.
ADÁN: 279.
ADONIS: 263.
ADRASTO: 319, 320.
ADRIANO (76-138 d. J. C.): 296, 437.
AELIANO, Eliano Claudio (h. 170-235): 342, 343, 377, 378, 395.
Afrodita Pandemia: 426.
Afrodita Urania: 425, 428.
AFRODITA: 260, 263, 265, 338, 345, 353, 378, 425, 428, 430.
AGAMENÓN: 33, 246, 323, 324, 350.
ÁGATA, Santa (h. s. III): 459.
ÁGAVE: 307, 308, 311, 312, 313, 314, 333, 334.
AGDISTIS: 304.
AGÉNOR: 264.
AGHION, I.: 243, 244, 248, 262, 263, 264, 270, 275, 290, 292, 295, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 319, 323, 324, 328, 330, 335, 343, 346, 347, 348, 351, 354, 356, 357, 358, 375, 380, 381, 414, 418, 419, 425, 426, 432.
AGLAURO: 329, 330.
AGRAULO: 330.
AGUADO DÍAZ, A. L.: 36, 45, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 59, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 187, 188, 194, 218, 220, 222.
AGUSTÍN, Santo (354-430): 130, 271, 288, 404, 417, 457, 509, 510.
AHÍKAR: 249.
AJÍAS: 281.
AKENATÓN: 43, 192. *Véase *Amenofis IV**.
AKHMIN (XXX Dinastía): 192.
AKHTIHOTPE (VI Dinastía): 191.
ALAMILLO SANZ, ASSELA: 101.
ALBA, Duque de, Fernando Álvarez de Toledo (1508-1582): 138, 485.
ALBANI (Alessandro) (s. XVIII): 195, 384.
ALBERGATI, Niccolò (1373-1443): 120.
ALBERT o ALBERTO I (1875-1934): 75, 120, 132, 476.
ALBERTO MAGNO, San (h. 1193-1280): 404.
ALBIZU, José Luis: 481.
ALBRICCI, Enrico (1714-1775): 382.
ALCÁNTARA, F. J.: 73, 242, 311.
ALCEO: 320.
ALCIATO o ALCIATI, Andrea (1492-1550): 262, 295, 296, 350, 351, 388, 413, 414, 428, 430, 447, 448.
ALCÍNOE: 331.
ALCÍTOE o ALCÁTOE: 342, 343.

- ALCMENA: 320, 321.
 ALCMEÓN: 318, 319, 320.
 ALCOBA, Daniel: 50, 388.
 ALDEBRANDIN DE SIENNE (s. XIII): 135, 166.
 ALDROVANDI, Ulises (1522-1605): 514, 515.
 ALECTO: 345.
 Alegría: 472.
 ALEJANDRA (de Licofrón): 303.
 ALEJANDRO MAGNO (356-323 a. J. C.): 205-206.
 ALEMBERT, Jean Le Rond d' (1717-1783): 83.
 ALEXÍRROE: 345.
 ALFEO: 348.
 ALFESIBEA: 319.
 ALFONSO VII (1105-1157): 53.
 ALFONSO X el Sabio (1221-1284): 485.
 ALFONSO, E.: 121.
 ALIER GÓMEZ, J.: 68.
 ALLARD, Carell o CAROLIN
 ALLARDT (s. XVII): 475.
 ALLEN, John Jay: 365, 366.
 ALONSO SORIANO, Anselmo: 495.
 ALÓPECO: 331.
 ALP BLOC: 65, 68, 255.
 ALSINA, José: 328.
 ALTÍSIMO: 341, 463.
 ALVAR, Manuel (1923-2001): 365.
 ALVAR, J.: 100, 104, 161, 162.
 ALVARADO, José de., *loco* (s. XVII): 129, 209.
 ÁLVAREZ ELLACURRÍA, Pablo: 203.
 ÁLVAREZ LOPERA, J.: 398.
 ÁLVAREZ, Consuelo: 269.
 ÁLVAREZ, Emilio: 82.
 AMALASANTE o Amalasunta († 535): 122.
 AMAZONA: 292, 351.
 Ambición: 433, 434.
 AMBROSIO, San (339-397): 271, 400.
 AMENEMHET (XII Dinastía): 40, 191.
 AMENOFIS III (1408-1372 a. J. C., XVIII Dinastía): 192.
 AMENOFIS IV (Ajnatón o Aknatón) (h. s. XIV a. J. C., Dinastía XVIII): 192.
 AMINTOR: 246.
 Amistad: 439, 447.
 Amitaón: 305, 344.
 AMMAN, Jost (1539-1591): 472, 483.
 AMÓN: 39, 41, 263.
 Amor: 422, 425, 428, 429, 430, 431, 446, 482.
Amor Carnalis: 427.
Amour Humain: 419, 431.
Amor Contrario: 428.
Amor Profano: 426, 428, 429.
Amor Recíproco: 428.
Amor Sagrado: 425, 429.
Amour Divin, Saint Amour: 431.
Amor Terrenal: 429.
Amour Mondain: 431.
 Amores: 311, 425.
 Ana (*Tobías*): 251, 254, 255, 256, 257, 259.
 Ana, Santa (Madre de la Virgen): 138.
 ANACREONTE (560-478 a. J. C.): 425.
 ANASTASIA DE SIRMIO, Santa († 304): 464, 511.
 ANAXÁGORAS (500-428 a. J. C.): 305, 344.
 ANDRÉS (s. I): 487.
 ANDRÉS APARICIO, Salud: 101.
 ANDRÉS EL LOCO DE BIZANCIO (s. X): 481, 482.
 ANDREU LUCAS, Isabel: 359.
 ANDRIANOS: 315.
 ANDRÓMACA: 308.
 ANDRÓMEDA: 276.
 ANFIARAO: 319.
 ANFÍLOCO: 319.
 ANFIÓN: 331, 349.
 ANFÍSTENES: 331.
 ANFITRIÓN: 320.
 ANFÍTRITE, Pintor de. (s. V. a. J. C.): 323.
 Ángel de la Guarda: 252. Véase *Rafael, arcángel*.
 Ángel o ángeles: 76, 104, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 272, 288, 390, 407, 415, 424, 456, 461, 501, 502, 503.
 ANGÉLICA: 359, 360.
 ANGÉLICO, Fra, *Guido di Pietro* (1387-1455): 78, 81, 202, 203, 440, 441.
 ANGELY, *bufón* (s. XVII): 129.
 ANGULEMA, Carlos de, *Carlos de Valois* (1573-1650): 355.
 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1901-1986): 208.
 ANKH III, Reina Meres (IV Dinastía): 188.
 ANKHMA-HOR (VI Dinastía): 190.
 ANKHMARE (V Dinastía): 189.

- ANQUISES: 260, 261, 262, 447.
 ANSELMO DE AOSTA O DE
 CANTERBURY, San (1034-1109):
 511.
 ANTEROS: 427, 428, 429, 430.
 ANTICLEA: 303.
 ANTICRISTO: 388, 389, 390, 391,
 485.
 ANTÍGONA: 273, 274, 275, 276,
 340, 349.
 ANTÍNOE: 314.
 ANTÍOPE: 331, 332, 349, 352.
 ANTONINO LIBERAL (ss. II-III
 d. J. C.): 342, 343, 352, 371, 376,
 377, 378.
 ANTONIO ABAD, San (h. 251-356):
 497, 510, 515.
 ANTONIO DE PADUA, San (1195-
 1231): 511.
 ANTONIO EL INGLÉS, *enano*
 (s. XVII): 209, 211, 212.
 Apetito Desordenado: 434.
 APIS: 374.
 APOLINAR, San († 81): 464.
 APOLLONIO DI GIOVANNI, taller de.
 (s. XV): 430.
 APOLO: 200, 235, 263, 264, 269,
 290, 291, 295, 319, 320, 324, 325,
 327, 328, 340, 348, 349, 363.
 APOLODORO (s. II a. J. C.): 246,
 247, 248, 260, 264, 265, 266, 267,
 269, 273, 274, 290, 291, 292, 294,
 303, 305, 308, 312, 313, 319, 320,
 321, 326, 329, 330, 332, 333, 336,
 337, 338, 339, 344, 350, 352, 357,
 363.
 APOLÓNIDES DE NICEA (Entre ss. I
 a. J. C.- I d. J. C.): 390.
 APULEYO, Lucius Apuleius (125-
 180 d. J. C.): 100.
 AQUELOO: 319, 320.
 AQUILES: 237, 246, 264, 292, 348,
 349, 350.
 AQUIS, rey (h. siglo XI a. J. C.): 302.
 ARAM, rey: 272.
 ARANZADI, Juan: 417.
 Arcángel o arcángeles: 249, 251,
 252, 254, 258, 259, 288.
 ARCIMBOLDI, Giuseppe (1527-
 1593): 279.
 ARCIPRESTE DE HITA (h. 1350): 50.
 Ardor: 427.
 ARENBERG, Duque de: 259.
 ARES: 292, 323, 331.
 ARETEO DE CAPADOCIA (h. finales
 s. I): 101, 162.
 ARÉTIN, Spinel (1350-1410): 207,
 509.
 ARGENTI, Jacopo (segunda mitad s.
 XVI): 224.
 ARGEO: 305.
 ARGÍOPE: 267.
 ARGIVAS (Mujeres): 305, 307, 308,
 344.
 ARGONAUTAS: 247, 264.
 ARGOS: 356.
 ARIADNA: 308.
 ARIOSTO, Ludovico (1474-1533):
 359.
 ARÍS FERNÁNDEZ, A. (1943-): 73.
 ARISTÓFANES (445-386 a. J. C.):
 297, 298, 435.
 ARISTÓTELES (384-322 a. J. C.):
 22, 45, 51, 53, 132, 135, 161, 240,
 241, 297, 351, 365, 367, 368.
 Armas: 299.
 Armonía: 311, 319.
 ARNOBIO (s. V): 271.
 ARRIGO GONZALUS (h. ss. XVI-
 XVII): 224.
 ARSÍNOE: 319.
 ARSIPE: 342, 343.
 ARTEAGA, Matías de (1633-1704):
 509, 510.
 ARTEMIA (ss. III-IV): 503.
 ÁRTEMIS: 328, 331, 334, 345, 352,
 353, 377, 378.
 ARUNDEL, familia (ss. XVI-XVII):
 230.
 ARZIMANOGLOU, A.: 150, 151, 154,
 157, 158.
 ASCANIO: 261.
 ASCLEPIO: 236, 246, 247, 295, 323,
 395. Véase *Esculapio*.
 ASETNET: 289.
 ASOPO: 331.
 ASSERETO, Gioachino (1600-1649):
 402.
 ASTEAS (s. IV a. J. C.): 321, 325.
 ASTRÁBACO: 331.
 ASTREA: 432.
 ASUERO, Jerjes I (h. 519-465
 a. J. C.): 203, 205.
 ATAMANTE: 264, 307, 308, 332,
 333, 334, 335, 336, 337.
 Até: 349.
 até (concepto): 235, 271, 349.
 Ateísmo: 450.
 ATENEA: 236, 261, 265, 269, 301,
 302, 320, 322, 324, 325, 326, 328,
 329, 330, 331, 349, 350, 352, 358,
 448.
 Atena: 378.

- ATENEO (s. III a. J. C.): 315.
 ATES o ATIS: 304, 305.
 ATÓN: 43, 192.
 AUDRAN, Michel (s. XVIII): 366.
 AURA: 334.
 AUSTRIA, don Juan de, *El bufón* (s. XVII): 126.
 AUTÓNOE: 312, 313, 333, 334.
 AVICENA, Ibn Sina (980-1037): 22, 53, 105.
 AY (XVIII Dinastía): 192.
 ÁYAX O AYANTE: 301, 348, 349, 350, 351.
 AZCÁRATE, Patricio de: 101.
- BACANTES:** 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 332, 334, 335, 339, 340, 343, 352, 367, 368, 369.
 BACHELARD, Gaston (1884-1962): 43.
 BACO: 213, 225, 266, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 334.
 Véase también Dioniso.
 BACON, Francis (1561-1626): 451.
 BACON, Roger (1214-1294): 451.
 BAINES, John: 43.
 BAKET I (XI-XII Dinastías): 191.
 BAKET II (XI-XII Dinastías): 191.
 BALDUNG GRIEN, Hans (1848-1545): 308.
 BALSEIRO, M^a Luisa: 132.
 BALTASAR CARLOS, príncipe (1629-1646): 219, 221, 222.
 BALTHASAR, Hans Urs von (1905-1988): 481, 482.
 BALTRUSAITIS, J. (1873-1944): 111.
 BARASCH, Moshe: 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 83, 85, 102, 200, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 250, 253, 254, 263, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 281, 349, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 403, 404, 405, 406, 407, 414, 417, 422, 423, 427, 439, 445, 446, 447.
 BARBERINO, Francesco (s. XIV): 430.
 BARBILLON, C.: 243, 244, 248, 262, 263, 264, 270, 275, 290, 292, 295, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 319, 323, 324, 328, 330, 335, 343, 346, 347, 348, 351, 354, 356, 357, 358, 375, 380, 381, 414, 418, 419, 425, 426, 432.
- BÁRBOLA, María o Mari, *enana* (s. XVII): 217, 218, 224.
 BARJA, Juan: 124.
 BARJA, Yago: 124.
 BARRETO, J.: 393.
 BARRIO SANZ, E. del: 195.
 BARRY, James (1741-1806): 360.
 BARTHOLOMAEUS ANGLICUS (s. XV): 485.
 BARTIMEO: 401.
 BARUC: 395.
 BASÁRIDES: 315, 316.
 BASSA, Ferrer (h. 1285-1348): 509.
 BASTET: 192.
 BATTISTINI, M.: 354, 418, 430, 446.
 BAUDELIO DE BERLANGA, San: 400.
 BAUSÁ ARROYO, J. M^a: 123, 124, 125, 126, 213, 218, 220, 222.
 BAVARIA, Violante de (1673-1731): 224.
 BAXANDALL, Michael (1933-): 84.
 BAYEU, Francisco de (1734-1795): 69, 80, 81, 258, 260.
 BAYLÉ, J.: 117, 121.
 BAZÁN, Francisco, *Ánima del Purgatorio, bufón* (s. XVII): 128.
 BEAULIEU, M.: 117, 121.
 BEAUNEVEU, André (1330-1410): 362.
 BEBÉ o PEQUEÑUELO, Nicolás Ferry, *enano* (1741-1764): 229.
 BEDA EL VENERABLE, Santo (673-735): 508.
 BEHAM, Barthel (1502-1540): 308.
 BEHAM, Hans Sebald (1500-1550): 95, 430, 472, 483.
 BELEROFONTES: 351.
 BELISARIO (490-565): 242, 243.
 BELLANGE, Jacques (s. XVII): 68.
 BELLANO, Bartolomeo (1437 ó 1438-1496 ó 1497): 280.
 BELLINI, Gentile (h. 1429-1507): 419.
 BELLINI, Giovanni, *Giambellino* (h. 1429-1516): 252, 418.
 BELLIS, Antonio (s. XVII): 259.
 BELTRÁN, Jordi: 96.
 BENAVENTE, Conde de, Alonso Pimentel († 1528): 122, 123.
 BENEDICTO, San (1165-1184): 509.
 BENIGNO DE DIJON, San: 254.
 BENITO, San (480-547): 207, 461, 509, 510.
 BENNETT, S.: 100, 101, 367.
 BENVENUTO, Girolamo di (s. XV): 509.

- BEOTO: 277.
 BERCHORIUS, Petrus (1290-1362): 427.
 BERG, Vicent von (s. XVIII): 494.
 BERGÉRET, J.: 96, 159.
 BERKELEY, George (1685-1753): 84.
 BERLINGHIERI, Buenaventura (s. XIII): 508.
 BERMÚDEZ, Carmen: 80.
 BERNABÉ (s. I d. J. C.): 271.
 BERNARDEZ, Aurora: 359.
 BERNARDO DE CLARAVAL, San (1090-1153): 508, 509.
 BERNINI, Gian Lorenzo (1598-1680): 261, 262, 459, 501, 502.
 BERNNINGHOFF, A.: 27.
 BERRUGUETE, Pedro (h. 1450-1504): 79, 80, 81, 107.
 BERRY, Duque de, Juan de Francia (1340-1416): 362, 441, 479, 509.
 BERTI, L.: 495.
 BES: 192, 372, 373, 374, 375.
 BESET: 372, 373.
 BIANTE: 305, 343, 344.
 BIBLIS: 302, 304, 351, 352.
 BIEDERMANN, H.: 113, 115, 116, 120, 133, 403, 406, 432.
 BIGNOZZI, Juana: 400.
 BILADONS: 129.
 BILIVERT, Giovanni (1576-1644): 259.
 BIONDI, Angiola, *enana* (h. ss. XVII-XVIII): 224.
 BIRAGO, Giovanni Pietro da (h. 1450-h. 1513): 204.
 BIXIO, Alberto Luis: 384.
 BLAKE, William (1757-1827): 342.
 BLANCANIEVES: 218.
 BLANCHE DE CASTILLE (Blanca de Castilla) (1188-1252): 478.
 BLANCO MORENO, M^a Carmen: 389.
 BLÁZQUEZ, Agustín: 101.
 BLECUA, Alberto: 60.
 BLEULER, E.: 90, 92, 93.
 BLOEMAERT, Abraham (1564-1651): 472.
 BLOEMAERT, Cornelis (1603-1680): 472.
 BOBER, Phyllis Pray (1920-): 308.
 BOCCACCIO, Giovanni (1313-1375): 280, 426, 427.
 BOCCHI, Faustino (1659-1742): 382, 384.
 BOCCHIUS, Achilles (1488-1562): 431.
 BÖCKLIN, Arnold (1827-1901): 360.
 BOECIO, M. T. Severinus Boetius (h. 480-h. 524): 135, 416, 417, 419.
 BOETIUS, Christian Friedrich (1706-1782): 129.
 BOLICANA, *loca*: 128.
 BOLOGNA, Giovanni da (1529-1608): 207.
 BONA DEA: 236.
 BONANI o BONAMIC, Juan, *enano* (s. XVII): 212, 222.
 BONINGTON, Richard Parkes (1801-1828): 364, 366.
 BONITO, Giuseppe (1705-1789): 366.
 BONNE DE LUXEMBURGO (1315-1349): 479.
 BORÉADAS: 245, 247.
 BÓREAS: 245, 247, 264, 335.
 BOROWSKY, Dr. E.: 311.
 BORRACHINA, *bufona* (s. XVI): 128.
 BOS, Cornelis (h. 1510- h. 1555): 308.
 BOSCH, Hieronymus. *El Bosco* (1450-1516): 72, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 441, 473, 474.
 BOTTICELLI, Sandro (1445-1510): 207, 509.
 BOTTICINI, Francesco di Giovanni (1416-1498): 251.
 BOUCHER, F.: 120.
 BOUDARD, Jean-Baptiste (1710-1768): 450.
 BOUDIN, Thomas (s. XVII): 496.
 BOUGUEREAU, William-Adolphe (1825-1905): 327, 328.
 BOULANGER, Giovanni (1607-1680): 308, 359, 360.
 BOURDICHON, Jean (h. 1457-1521): 355.
 BOUZA, F. (1960-): 121, 122, 124, 128, 201, 210, 219, 228, 480.
 BOVILLUS, Carolus (h. 1470-h. 1553): 418.
 BOZAL CHAMORRO, Amaya: 84.
 BOZAL, Valeriano (1940,-): 108.
 BRABANT, Hyacinthe: 474.
 BRAILLE, Louis (1809-1852): 31, 59.
 BRANDEL, Petrus (1668-1739): 258, 259.
 BRANDENBURGO, BARBE DE, Bárbara Hohenzollern (s. XV): 214.
 BRANT, Sebastian (1458-1521): 108, 109, 110, 112, 114, 141, 379.
 BRAY, Jean-Théodore de (De Brie o De Bry) (1528-1598): 475, 485, 486.

- BRESCIA, Moretto da (1498-1554): 207.
- BREU, Jörg, *El Viejo* (h. 1475-1537): 441, 509.
- BRIL, Mattheus (1550-1583): 431.
- BRIQUET, Paul (1796-1881): 152.
- BROCK, M.: 225, 226.
- BRODMANN, Korbinian (1868-1918): 26.
- BRONZINO, Angiolo (1503-1573): 91, 208, 225, 226.
- BRÓTEAS: 352.
- BROUILLET, Pierre André (1857-1914): 178.
- BROUWER, Adrien (1605-1640): 475.
- BROWN, John (s. XVIII): 143.
- BROWNLOW, Earl: 285.
- BRUEGHEL o BRUEGEL de Velours, Jan (1568-1625): 73.
- BRUEGHEL o BRUEGEL, Pieter *El Viejo* (h.1525 ó 1530-1569): 72, 73, 74, 75, 108, 112, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 132, 168, 169, 170, 354, 475, 476.
- BRUNO, San (h. 1056-1011): 510.
- BRUSELAS, Juan de (entre ss. XV-XVI): 485.
- BRUSQUET, *enano* (s. XVI): 210.
- BUBASTIS o TELL BASTA (Bastet): 192.
- BUCCI, Julia: 115.
- BUENAVENTURA, San (1221-1274): 463, 464, 487, 488.
- BUGIARDINI, Giulio (1475-1554): 254, 258.
- BULIS: 291.
- BURGMAYER, Hans (1473-1531): 505, 506, 507.
- Burla: 429.
- BURNE-JONES, Edward (1833-1898): 420.
- BURTON, Robert (1577-1640): 134.
- BUTES: 335.
- BUYTEWETCH, Willen (1591 ó 1592-1624): 255.
- CABANEL**, Alexandre (1823-1889): 354.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: 161, 166.
- CABÍRIDES: 383.
- CABIRO: 383.
- CABIROS: 383.
- CADMO: 311, 312, 314, 332.
- CAGIGAS, Ángel: 76, 145, 146, 153.
- CAJÉS, Eugenio (1576-1634): 208.
- CALABACILLAS O CALABAZAS, Juan de Cárdenas, *Bobo de Coria* (s. XVII): 125, 126.
- CALAIS: 245.
- CALANDRUCCI, Jacinto (1646 ó 1650-1707): 503.
- CALÍRROE: 265, 306.
- CALLOT, Jacques (1592-1635): 67, 74, 227, 505, 510.
- CALVINO, I. (1923-1985): 359.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis: 100, 325.
- CAMPAGNOLA, Giulio (1483-?): 135.
- CAMPUZANO, Elizabeth: 130.
- CAMPUZANO, Tadeo I.: 130.
- CANO CUENCA, Jorge: 44.
- CANO, Alonso (1601-1667): 510.
- CANOVA, Antonio (1757-1822): 321, 322.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael (1883-1964): 150, 318.
- CANTARINI, Simone (1612-1648): 510.
- CANTO NIETO, José Ramón del: 343.
- CANTÓ, Josefa: 163.
- Caos: 425, 443, 444.
- CAPDEVILA, Miguel (1915-): 21, 37, 40, 67, 72, 73, 251, 253, 259, 459, 463.
- CAPOA, Ch. de: 363.
- CARAGLIO ó CARALIUS, Jacobus Veronensis (1498 ó 1500-h. 1570): 310.
- CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi o Amerighi (1573-1610): 310.
- CÁRDENAS, *bufón* (siglo XVII): 127.
- CARDERERA, Valentín (1796-1880): 81.
- CARDUCHO, Vicente, Vincenzo Carducci (1576-1638): 208.
- CARENA, Felice (1880-1966): 359.
- CARICLO: 268, 269.
- CARLOMAGNO, Carlos I el Grande (742-814): 113.
- CARLOS DE HABSBURGO (1545-1568): 137, 138.
- CARLOS FELIPE (s. XVIII): 224.
- CARLOS I DE ESPAÑA (1500-1558): 224, 229.
- CARLOS II *el Calvo* (823-877): 362.
- CARLOS II, *el Hechizado* (1661-1700): 128, 136, 167, 216, 224.
- CARLOS IX (1550-1574): 128.
- CARLOS MANUEL I *el Grande* (1562-1630): 224.

- CARLOS V, *el Sabio* (1338-1380): 126, 129, 210, 254.
 CARLOS VI *el Bienamado* (1368-1422): 485.
 CARLOS X de Francia (1757-1836): 85.
 CARMONA MUELA, J.: 487.
 Carnaval: 72, 114.
 CARON, Antoine (1521-1599): 308, 309, 310, 313, 314, 322, 381.
 CAROTO, Giovan Francesco (1480-1555): 259.
 CARPACCIO, Vittore, *Scarpazza* (h. 1465-1525/26): 207, 490, 491.
 CARPEAUX, Jean Baptiste (1827-1875): 315.
 CARPENTER, Thomas H.: 246, 261, 268, 297, 298, 309, 313, 314, 316, 322, 323, 328, 330.
 CARPIONI, Giulio (1613-1678): 270.
 CARRACCI, Agostino (1557-1602): 224, 431, 496.
 CARRACCI, Annibale (1560-1609): 262, 294.
 CARRACHE, Louis (1554-1619): 510.
 CARRÉ DE MONTGERON, Louis-Basile (1686-1754): 178.
 CARREÑO DE MIRANDA, Juan (1614-1685): 128, 129, 209, 211, 213.
 CARRIERA, Rosalba (1675-1757): 503.
 CARTARI, Vincenzo (h. 1520-1570): 308, 346, 414, 418, 437, 438, 445.
 CASANDRA: 348, 353.
 CASSANA, Niccolò (1659-1713): 224.
 CASTAÑEDA Y PERNIA, don Cristóbal de, *Barbarroja, bufón* (s. XVII): 127.
 CASTELLI, E. (1900-1977): 354.
 Castidad: 426, 427, 436.
 CASTIGLIONE, Giovanni Benedetto, *El Grechetto* (1610-1665): 472.
 CASTILLO, José del (1737-1793): 366.
 CÁSTOR: 325, 383.
 CATALINA DE AUSTRIA (1507-1578): 136, 137.
 CATALINA DE MÉDICIS (1519-1589): 224.
 CATALINA *la portuguesa o Catalina la loca, bufona* (ss. XVI-XVII): 129.
 CATALINA, Santa (1347-1380): 509.
 Caterina o Catarina: 252, 509.
 CATELOT, *enana* (s. XVI): 224.
 CAUNO: 351.
 CAVALLINI, Pietro (h. 1240-1330): 285, 289.
 CAVALLINO, Bernardo (1622-1658): 259, 362.
 CEBES de Tebas (s. V a. J. C.): 414.
 CECILIA, Santa († 232): 289, 456, 457.
 CÉCROPE: 329, 330.
 CECRÓPIDES: 302, 329, 330, 331.
 CÉCULO: 290.
 CEDALIÓN: 247, 248.
 CEFEO: 276, 277.
 CÉFISO: 270.
 CEFISODOTO *El Viejo* (s. IV a. J. C.): 298, 299.
 Ceguera (fig. alegórica): 407, 412.
 Ceguera de la Mente: 413.
 CELSO, Celsio Cornelio Aulo (finales s. I a. J. C.- principios s. I d. J. C.): 43, 44, 98, 100, 101, 102, 120, 162, 166.
 CENTAURO o CENTAUROS: 246, 267, 311, 355.
 CÉRCAFO: 348.
 CÉRCOPES: 379, 380, 381.
 CERES: 414.
 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1547-1616): 365.
 CÉSAR, Julio (101-44 a. J. C.): 167, 207, 262.
 CHAPERON, Nicolas (s. XVII): 472.
 CHARCOT, Jean Martin (1825-1893): 76, 77, 78, 79, 129, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 159, 163, 165, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 202, 209, 210, 212, 253, 368, 490, 491, 492, 506.
 CHARTIER, Alain (1385-1433): 476.
 CHAULIAC, Guy de (s. XIV): 53.
 CHAUVELOT, D.: 161, 162.
 CHECA BENITO, F. J.: 32.
 CHECA, José Luis: 111.
 CHESELDEN, William (1688-1752): 83.
 CHEVALIER, Etienne (s. XV): 117.
 CHEVALIER, Jean: 43, 65, 111, 115, 117, 132, 133, 200, 201, 233, 235, 238, 244, 245, 263, 266, 270, 277, 278, 282, 283, 288, 290, 291, 295, 297, 298, 311, 314, 327, 346, 373, 380, 384, 390, 391, 392, 406, 411, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 121, 425, 426, 430, 432, 433, 437, 443, 444, 449, 450, 455, 465, 467, 473, 477, 478, 479, 484, 492, 493, 513, 514.

- CHIANTORE, Gustavo: 384.
 CHODOWIECKI, Daniel (1726-1801): 143.
 CHOMPRÉ, Pierre (1698-1760): 299.
 CHRÉTIEN DE TROYES (h. 1135-h. 1183): 318, 363, 364, 371.
 CHRISTINE DE PISAN (h. 1364-h. 1431): 419.
 CIANEA: 351.
 CIBELES: 304, 335, 336, 345.
 CICERÓN, Marco Tulio (106-43 a. J. C.): 390.
 CÍCLOPE: 235, 293, 294, 295, 296, 297.
 Cielo: 425.
 CIFUENTES TENORIO, Álvaro: 246.
 CIOLI, Valerio (1529-1599): 207, 213.
 CÍPSELO: 263.
 CÍQUIRO: 302, 352, 353.
 CIRCE: 357.
 CIRIACO (h. s. IV): 503.
 CIRLOT, J. E. (1916-1973): 37, 111, 116, 130, 197, 316, 318, 346, 383, 384, 422, 423, 437, 441, 444, 445, 449, 478, 479, 484.
 CIRLOT, V.: 482.
 CISNEROS, Cardenal (Francisco Jiménez de) (1436-1517): 463, 487.
 CLARA, Santa (1193-1243): 509, 510.
 CLAUDIO I, Tiberio Claudio César Augusto Germánico (10 a. J. C.-54 d. J. C.): 296.
 CLAVÉ, Pelegrín (1811-1880): 137.
 CLAVEL, Teresa: 390.
 CLEMENT CASADO, F.: 23.
 CLEMENTS FRY: 476, 485, 486, 494.
 CLEÓFRADES, Pintor de (s. V a. J. C.): 261, 309.
 CLEOMEDES: 302, 352.
 CLEOPATRA (Fineo): 247.
 CLEOPATRA VII (69 a. J. C.-30 a. J. C.): 185, 206, 207, 208.
 CLISITERA: 277.
 CLITEMESTRA: 33, 323, 324, 325, 326, 327, 328.
 CLITIA o PTÍA: 246.
 CLITIAS (s. VI a. J. C.): 297.
 CLÍTOR: 344.
 CLOTARIO I (497-561): 506.
 CLOUET, Escuela de (s. XVI): 128, 224.
 CLOUET, Jean (h. 1475-1541): 128.
 COCHIN, Charles-Nicolas *El Viejo* (1688-1754): 362, 366, 412.
 COCI, Jorge (s. XV): 356.
 COCK, Jerónimo (1510-1570): 72, 111.
 CODRO, Pintor de (s. V a. J. C.): 330.
 COECK, Pierre (Coecke, coucke o koecke) (1502-1550): 475.
 COLLAERT, Jean (h. 1540-1620): 511.
 COLUTO: 303.
 COMETO: 353.
 Concupiscencia: 446.
 CONDE DUQUE DE OLIVARES, Gaspar de Guzmán y Pimentel (1587-1654): 222.
 CONDILLAC, Etienne Bonnot de (1715-1780): 84.
 CONDOR, Maria: 354.
 CONEJERO, Manuel Ángel: 357, 361.
 CONFER: 73.
 CONSTANTINO el Africano (h. 1015-1087): 52.
 CONSTANTINO I el Grande (280-377): 105, 208.
 CONTI, Andreas de (s. XVIII): 494.
 CONTI, Niccolò dei (†1469): 299.
 COPÉRNICO, Nicolás (1473-1543): 54.
 Corazón: 476.
 CORBIN, A.: 225, 515.
 CORDELIA: 360, 361.
 Cordero Místico: 408.
 Cordura: 366, 468.
 CORDUS, Euricius (1486-1535): 423.
 CÓRESO: 306.
 CORIBANTE (Hijo de Yasión): 336.
 CORIBANTES: 348, 383.
 CORIFEO: 324.
 CORINTH, Lovis (1858-1925): 280.
 CORNELIO DE LITUANIA, *enano* (s. XVI): 210.
 CORNELIO, San († 253): 497.
 CORNELISZ VAN OOSTSANEN, Jacob (h. 1470-1533): 285, 459.
 CORNELIUS, Peter von (1783-1867): 259.
 CORNUTUS: 473.
 CORÓNIDE: 323, 335.
 COROT, CAMILLE (1796-1875): 242.
 CORRADINI, Antonio (1668-1752): 436.
 CORTÉS COPETE, Juan Manuel: 343.
 CORTÉS, Juan. B.: 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 161, 341.

- COSIMO, Piero di (1462-1521): 310.
 COSME I DE MÉDICIS (Cosimo) (1519-1574): 207, 208, 213, 224, 225.
 COSSA, Francesco del (1436-1478): 128, 460, 500, 509.
 COSSIERS, Jan (1600-1671): 296.
 COURTINE, J. J.: 225, 515.
 COYPEL, Antoine (1661-1722): 259, 366.
 CRANACH, Lucas *El Joven* (1515-1586): 383.
 CRANACH, Lucas *El Viejo* (1472-1553): 140, 355, 430, 472, 500.
 CRAYER, Gaspard de (1584-1669): 222, 223, 503.
 CREES: 509.
 CRESCENCIA, Santa (h. s. VII): 500.
 CRESPI, Giuseppe M^a (1665-1747): 292, 511.
 CRÉUSA: 357.
 CRIADO BOADO, Felipe: 101.
 CRISTINA, Santa († h. 30): 503.
 CRISTO (s. I): 52, 78, 103, 117, 248, 249, 250, 259, 279, 283, 289, 389, 391, 392, 393, 395, 397, 398, 399, 402, 403, 405, 406, 408, 440, 441, 442, 450, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 468, 478, 481, 485, 487, 492, 493, 494, 496.
 CRITIAS (450-404 a. J. C.): 161.
 CROCE, Girolamo da Santa (s. XVI): 135.
 Crono: 246, 472.
 Cuaresma: 72, 114.
 CUÉ, Gloria: 491.
 CUÉLLAR GARCÍA REYES, C.: 27, 30, 31, 32, 33.
 CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de (1950-): 326.
 Cuer (Corazón): 476.
 CUPIDO: 91, 299, 359, 387, 388, 414, 415, 416, 419, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 436, 442, 445, 446, 450, 482, 483.
 CUPIDOS: 428.
 CURETES: 383.
 CURIO, Johannes (s. XVI): 135.
 CUTSFORTH, T. D. (1893-): 31, 32.
 CUYP, Jacob Gerritsz (h. 1594-h. 1652): 259.
DAFNIS: 237, 262, 263, 267.
 DAGOBERTO II (s. VII): 457.
 DALÍ, Salvador (1904-1989): 221, 365.
 DALILA: 278, 279, 280.
 DAMERY, Walter (s. XVII): 503.
 DANCART (s. XV): 485.
 DANIEL, Profeta (h. s. VII a. J. C.): 341.
 DANIEL, Pseudo: 389.
 DANTE, Alighieri (1265-1321): 239.
 DÁRDANO: 247.
 DARET, Jean (1667-1736): 503.
 DARÍO III (h. 380-330 a. J. C.): 205, 206.
 DARLINGTON STODDART, R.: 200.
 DASEN, V.: 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 200, 372, 373, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 383.
 DAUMIER, Honoré (1808-1879): 366.
 DAVID, Jacques Louis (1748-1825): 242, 243.
 DAVID, rey Israel: 208, 302, 303, 341, 361, 362, 363, 401.
 DAVISOHN, Robert: 76.
 DECAMPS, Alexandre (1803-1860): 280.
 Degradación: 387, 439.
 DEGUILLEVILLE, Guillaume (s. XIV): 496.
 Deidades: 412.
 DELACROIX, Eugène (1798-1863): 138, 316, 357, 358, 364, 365, 366.
 DELGADO RUBIO, A. (1944-): 180, 181, 182, 183, 187.
 DELLA VALLE, Filippo (s. XVII): 503.
 DELMONT, Déodat (1581-1664): 173.
 Demencia: 466.
 DEMÉTER: 297, 298, 414.
 DEMÓCRITO (460-370 a. J. C.): 46, 123.
 DEMÓDICE: 336.
 DEMÓDOCO: 46.
 Demonio (Satanás): 404, 429.
 Demonio: 58, 98, 100, 104, 106, 107, 146, 161, 164, 165, 166, 288, 362, 418, 426, 446, 478, 479, 482, 486, 489, 490, 492, 493, 494, 496, 498, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 515.
 Demonios: 73, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 134, 161, 164, 165, 168, 201, 236, 338, 362, 373, 375, 377, 383, 384, 390, 444, 478, 486, 492, 493, 495, 496, 503, 504, 505, 506, 509, 510, 513, 514.
 DEN, rey (I Dinastía): 188.
 DENEK (VI Dinastía): 190.

- DENIS, Saint (Dionisio de París, Santo): 405.
- DESCARTES, René (1596-1650): 140.
- DESIDERIO, San († 550): 509.
- DESLANDRES, Y.: 120.
- DESMONTES: 277, 278.
- DESPIDIOS: 290.
- DEYONEO: 323.
- Día: 323, 443, 444.
- Diablo (Satanás): 104, 107, 120, 408, 435, 446, 479, 492, 503.
- Diablo: 66, 107, 114, 116, 145, 271, 391, 405, 479, 485, 492, 503, 505, 506, 508, 509, 510.
- Diablos: 98, 103, 106, 384, 424, 489, 495, 506, 509, 510, 513.
- DIANA: 248, 324.
- DÍAZ DIGÓN, Laura: 90.
- DÍAZ-PADRÓN, M.: 408.
- DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, José M^a: 377.
- DIDEROT, D. (1713-1784): 83, 84, 85.
- DIEGO OTERO, E. de (1958-): 123, 217, 219.
- DIEL, P.: 43, 234, 237, 270, 273, 274, 276, 278, 290, 432, 448.
- DIETRICH, Christian Wilhelm Ernst (1712-1774): 84, 85.
- DÍEZ ARAGÓN, Ramón A.: 389.
- DIOCLECIANO (245-313): 500, 503, 504.
- DIODORO DE SICILIA o Diodoro Sículo (h. 90-† fines s. I a. J. C.): 236, 304, 305, 312, 313, 321, 323, 338, 340, 344, 357, 395.
- DIÓGENES *El Cínico* (413-327 a. J. C.): 46.
- DIONISO: 200, 225, 226, 266, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 353, 368, 383. *Véase también Baco*.
- Dios del Amor (Cupido): 425.
- Dios o dioses fluviales: 135, 288.
- DIOS: 30, 37, 47, 48, 49, 52, 53, 58, 80, 103, 104, 106, 122, 214, 250, 251, 252, 254, 256, 259, 271, 272, 273, 281, 282, 283, 288, 289, 318, 341, 361, 362, 389, 392, 393, 394, 395, 401, 402, 406, 409, 411, 412, 417, 437, 447, 449, 456, 457, 458, 460, 463, 464, 465, 477, 478, 479, 480, 481, 488, 501, 503.
- Diosa del Pudor: 437.
- DIOSCÓRIDES (s. I): 44, 102, 162.
- DIOSCUROS: 325, 383.
- Dioses Paganos: 429.
- DIRCE: 331, 332.
- Discordia: 407, 408.
- DJEHO o DYEDHOR, *enano* (XXX Dinastía): 192.
- DOEG el Edomita o el Idumeo (h. s. XI a. J. C.): 389.
- DOMENICHINO O DOMENIQUINO, Domenico Zampieri (1581-1641): 154, 176, 207, 510.
- DOMICIANO, Tito Flavio (51-96): 296.
- DOMINGO DE GUZMÁN, Santo (1170-1221): 78, 107, 170, 509, 511.
- DOMITILA, Flavia Domitilla, Santa (s. I): 394, 395.
- DONATELLO, Donato di Nicolo di Betto Bardi (1386-1466): 304.
- DONATO DE AREZZO, Santo († 361): 504.
- DONI, A. F. (s. XVI): 472.
- DONNOLA, Taddeo (s. XVII): 434.
- DORÉ, Gustavo (1833-1883): 365, 366.
- DOSSO DOSSI, Battista (h. 1474-h. 1548): 359, 445.
- DOSSO DOSSI, Giovanni Luteri (h. 1490-h. 1542): 381.
- DOSTOEVSKÍ o DOSTOIEVSKI, Fiodor Mijaïlovich (1821-1881): 150, 501, 502.
- DOU, Gerrit (1613-1675): 83, 257, 259.
- DOYEN DE RENAIX: 475.
- DRAPENTIER, Johannes (s. XVIII): 230.
- DRIANTE: 266, 339, 340.
- DROESHOURT, Maerten (1601-h. 1650): 224.
- DROUAIS, Jean-Germain (1763-1788): 496.
- DU CHOUL, Guillaume (s. XVII): 262.
- DUCCIO DI BUONINSEGNA (h. 1255/60-1318/19): 399, 400.
- DUCHET-SUCHAUX, G.: 249, 250, 252, 279, 281, 289, 362, 363, 404, 405, 439, 440, 441, 457, 460, 461, 463, 464, 499, 501, 502, 503.
- DUIN, N.: 52.
- DUPUYTREN, Guillaume (1777-1835): 85.
- DURÁN, M^a Ángeles: 161.

- DURERO, Alberto (Albrecht Dürer) (1471-1528): 109, 110, 112, 114, 120, 134, 355, 441, 445, 446, 470, 471, 472, 484.
 DYMPNA DE GHEEL, Santa (s. VII): 105, 486, 504.
- EBERS**, Georg (1837-1898): 38, 160.
 ÉBOLI, Princesa de. Véase *MENDOZA DE LA CERDA, Ana de*.
 EDIPO: 237, 273, 274, 275, 276, 341, 348.
 EDWIN-SCOTT: 160.
 EETES: 337, 357.
 EFIALTES: 290, 291, 294.
 EFRAÍM (h. s. XVIII a. J. C.): 288, 289.
 EGEO: 330.
 EGGBRECHT, A.: 37.
 EGINETA, Paulo, Paulus Aegineta o Pablo de Egina (s. VII): 346, 347.
 EGIPIO: 291.
 EGISTO: 324, 326, 327.
 Eirene o Irene (La Paz): 298, 450.
 ELADIO, San († 632): 80, 81.
 ELECTRA: 33, 324, 325, 326, 327.
 ELFOS: 371, 384, 513.
 ELIANO CLAUDIO: Véase Aeliano.
 ELÍAS (s. IX a. J. C.): 272, 389.
 ELIGIO DE NOYÓN, San (h. 590-659): 395.
 ELIMAS: 271.
 ELISEO (s. IX a. J. C.): 272.
 ELPHIS: 448.
 ELSHEIMER, Adam (1578-1610): 262.
 ENEAS: 260, 261, 262, 353, 447.
 Enfermedad: 423.
 Engaño: 444.
 ENGBRECHSZ o ENGELBRECHTSZ, Cornelio (1468-1553): 120.
 ÉNOE: 376, 377, 378.
 ENOPIÓN: 247, 278.
 ENRIQUE I el Pajarero (h. 876-936): 461.
 ENRIQUE II (1519-1559): 128, 210.
 ENRIQUE III (1551-1589): 131, 400.
 ENRIQUE IV (1553-1610): 128.
 ENRIQUE VIII (1491-1547): 128.
 ENRIQUETA ANA ESTUARDO, Enriqueta de Inglaterra (duquesa de Orleáns) (1644-1670): 229.
 ENRIQUETA MARÍA (1609-1669): 212, 224, 229.
 Entendement (Entendimiento): 476.
 Envidia: 408, 476.
- EOLO: 277, 332.
 EPHIALTÈS: 367.
 EPICASTE: 273.
 EPIMETEO: 448.
 ÉPITO: 263.
 EPOPEO: 331, 332.
 ÉQUEMO: 345.
 ERARDO (o EDGARDO), San (s. VIII): 462.
 ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderius Erasmus Roterodamus (h. 1469-1536): 120, 140.
 ERATO: 267.
 EREBO: 444.
 ERECTEO: 330.
 ERICTONIO: 329, 330, 331.
 ERIDE: 349.
 ERIFILA: 319, 320.
 ERÍGONE: 305.
 ERIMANTO: 263, 265.
 ERINIA o ERINIAS: 276, 301, 319, 320, 324, 325, 326, 327, 328, 339, 345, 346, 347, 348, 349, 356, 357.
Erinis: 325, 356.
 EROS: 306, 309, 425, 428, 430.
 ERROR: 349, 411.
 ESAÚ: 283, 284, 285, 286, 288, 289.
 ESCAMANDRO: 336.
 ESCHENBACH, Wolfram von (h. 1170-1220): 318.
 ESCHENFELDER, CH: 208.
 ESCOBAR, Julia: 85.
 ESCOPAS o Skopas (h. s. IV a. J. C.): 315.
 ESCULAPIO: 383, 395. Véase *Asclepio*.
 ESDRAS (s. I): 389.
 ESFINGE: 273, 275, 276, 373.
 ESOPPO (s. IV a. J. C.): 127, 384, 468.
Ésope: 379.
 ESPADA, Lionello (1576-1622): 262.
 Espera: 448, 449.
 Esperanza: 448, 449.
Espérance: 476.
 ESPINO NUÑO, Jesús: 123.
 ESPINOSA ALARCÓN, Andrés: 316.
 ESPINOSA, Aurelio: 262.
 Espíritu Santo: 104, 271, 393, 502.
 ESQUILO (525-456 a. J. C.): 324, 325, 328, 484.
 ESQUIROL, Jean Étienne Dominique (1772-1840): 178.
 Estado (alegoría): 408.
 ESTANISLAO I LESZCZYNSKI (1677-1766): 229.

- ESTANISLAO II AUGUSTO
 PONIATOWSKI (1732-1798): 503.
 ESTANISLAO, *enano* († 1580): 210.
 ESTEBAN, *enano* (s. XVII): 208.
 ESTEBAN, San (s. I): 509.
 ESTENEBEA: 343.
 ESTENELO: 320.
 ESTER (h. s. VI. a. J. C.): 203, 205.
 ESTERHASY: 120.
 ESTESÍCORO: 263, 264.
 ESTRABÓN (h. 63 a. J. C.-h. 21 d. J. C.): 377, 383.
 ESTROFIO: 33, 324.
 ÉTER: 444.
 ETNA: 266.
 EUDOXIA (h. 438-h. 472): 509.
 EUFEMIA, Santa († h. 310): 259.
 EUFRONIO (entre ss. VI-V a. J. C.): 314.
 EUMÉNIDES: 275, 276, 347.
 EURÍALE: 247.
 EURÍBATES: 380.
 EURÍLOCO: 270.
 EURÍMEDE: 351.
 EURÍPIDES (480-405 a. J. C.): 236, 274, 275, 277, 308, 312, 313, 315, 321, 325, 326, 328, 330, 332, 425, 443, 444.
 EURÍPILO: 302, 331, 353.
 EURISTEO: 320, 321, 322, 348, 381.
 ÉURITO: 321, 380.
 EUSTACIO, ARZOBISPO DE TESALÓNICA (s. XII): 377.
 EUSTASIO, San († 625): 462, 510.
 EVA: 279.
 EVERES: 268.
 EVREUX, Juana de (s. XIV): 254.
 EXEQUIAS (segunda mitad s. VI a. J. C.): 292, 351.
 EZEQUIEL (h. 627-h. 570 a. J. C.): 411.
- FABIOLA DE MORA Y ARAGÓN** (1928-): 127.
 FABRIANO, Gentile da (h. 1370-1427): 509.
 FABRIS, S.: 23.
 FALLER, Matthias (s. XVIII): 507.
 Fama: 299.
 FARREL, Owen, *enano* (s. XVIII): 230.
 Fatalidad: 419.
 FAVORCHI, Giacomo, *enano* (s. XVII): 211, 212.
 Fe: 388.
 FEBO (Apolo): 325, 352.
- FEDERICO I, Barbarroja (1122-1190): 207.
 FEDERICO, Kaiser (Federico III) (1831-1888): 73.
 FEDÓN (h. 400 a. J. C.): 101, 348.
 FEDRA: 353, 354.
 FEDRO: 100, 101, 347, 348, 354.
 FEGEO: 319.
 FELIPE I el Hermoso (1478-1506): 136, 137.
 FELIPE II (1527-1598) el Atrevido: 59, 123, 137, 138, 216.
 FELIPE III el Bueno (1396-1467): 117, 118, 119, 133.
 FELIPE IV (1605-1665): 124, 212, 217, 219, 222, 223.
 FELIPE, Apóstol, San (s. I): 509.
 FÉNIX: 237, 246.
 FERÉCIDES (s. V a. J. C.): 269, 321.
 FERES: 357.
 FERNÁNDEZ, Amalia: 80.
 FERNÁNDEZ, Bernardo: 234.
 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1921-): 136.
 FERNÁNDEZ ARREGUI, S.: 179, 182, 184.
 FERNÁNDEZ GALIANO, Emilio: 303.
 FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel: 303.
 FERNÁNDEZ LÓPEZ, I.: 100.
 FERNÁNDEZ ZULAICA, Jesús: 32, 164.
 FERNANDO DE AUSTRIA, el Cardenal-Infante (1609-1641): 219.
 FERNANDO DE TIROL, Archiduque (s. XVI): 128.
 FERRANDO ROIG, J.: 252, 457, 460, 461, 462, 487, 488, 497, 498, 500, 501, 505, 506, 507, 509, 516.
 FERRARA, Duque de (s. XVI): 138.
 FERRARI, Gaudenzio (1480-1546): 207.
 FERRATER MORA, José: 140.
 FERRER, Vicente, San (1350-1419): 500.
 FERRY, Nicolás, *véase BEBÉ*.
 FETTI, Domingo (1589-1624): 259, 285, 471.
 FICINO, Marsilio (1433-1499): 483.
 FIGUERAS SUÑÉ, Albert: 150.
 FILAMÓN: 267.
 FILARCO (s. III a. J. C.): 390.
 FILEBO: 161.
 FILEO: 345.
 FILIPO II de Macedonia (h. 382-336 a. J. C.): 263.
 FÍLIRA: 246.

- Filosofía: 135, 419.
 FILOSTRATO el Ateniese (h. 175-h. 249): 100, 308, 309, 310, 313, 314, 322.
 FINCH, P. S.: 366.
 FINEO (hermano de Cefeo): 276, 277.
 FINEO (rey de Tracia): 237, 244, 245, 247, 264, 265, 269, 276, 283.
 FINES: 282.
 FISCHER, Ursel: 52.
 FLANDES, Juan de († 1519): 496.
 FLEGIAS: 323.
 FLINCK, Govert (1615-1660): 285.
 FLORENCIO, San (s. VII): 457.
 FLORES Y FORMENTI, Tomàs de: 90.
 FLORIS, Frans (1516-1570): 210, 310.
 FLÖTNER, Peter (1490-1546): 468.
 FOCO: 331, 332.
 FOGGI, R.: 495.
 FOLIGNO, Angela de (1248-1309): 481, 482.
 FONTÁN, Antonio: 377.
 FORGEAIS, A.: 498.
 FORMERLY, Hamilton: 379.
 FORTEA, Carlos: 419.
 Fortuna: 387, 388, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 439, 442, 446, 448.
 Fortuna Aurea: 415.
 Fortuna Favorable a los Amores: 415.
 Fortuna Favorable: 415.
 Fortuna Infeliz: 415.
 Fortuna Pacífica o Clemente: 415.
 FORTUNATUS, Venantius (h. 530-h. 600): 508.
 FOUCAULT, M. (1926-1984): 108, 120, 140, 480, 481.
 FOUQUET, Jean (h. 1420-1477/1481): 116, 280, 468.
 FRAIBERG, S.: 31, 32.
 FRANCESCA o DE` FRANCESCHI, Piero della (h. 1420-1492): 430.
 FRANCISCO DE ASÍS, San (h. 1182-1226): 284, 285, 426, 427, 456, 463, 464, 486, 487, 488, 507, 508, 509.
 FRANCISCO DE PAULA, San (1416-1505): 175, 511.
 FRANCISCO I (1494-1547): 128, 209.
 FRANCISCO II (1544-1560): 128.
 FRANCISCO LUISILLO, *enano* (s. XVII): 216, 224.
 FRAZER, J. G. (1854-1941): 130, 197.
 FREUD, S. (1856-1939): 145, 152, 153.
 FRIJOLA, M^a Victoria: 170, 234.
 FRIMONDAS: 380.
 FRIXO: 264, 332, 333, 334, 336, 337, 338.
 FRÖICHLICH, Joseph, *bufón* (s. XVIII): 129.
 FROISSART, Jean (1333/1337-1400): 117.
 FULGOSUS, G. B. (s. XV): 427, 429.
 FÜLÖP-MILLER, R.: 140, 178.
 FUNES, Petris de (s. XII): 405.
 Furia o Furias: 301, 320, 321, 323, 326, 327, 328, 334, 340, 345, 347, 348, 350, 356, 408.
 FÜSSL, Johann Heinrich, *Henry Fuseli* (1741-1825): 296, 297, 357.
 FYT, Jan (1611-1661): 210, 211.
GABAEL: 249.
 GABRIEL FRANK, *Gabele*, *bufón* (s. XVI): 128.
 GABRIEL, arcángel: 251.
 GADDI, Taddeo (h. 1300-1366): 77, 81.
 GALENO, Claudio (h. 129-h. 201): 22, 51, 53, 101, 120, 132, 161, 162.
 GALIANO (s. IV): 507.
 GALLEGÓ, Julián (1919-): 124, 127.
 GALO (Cayo Sulpicio) (s. II a. J. C.): 437.
 GAMBAZO, Giovanni Gomelli de (1603-1664): 453, 455.
 GANASSINI, Marzio (s. XVII): 510.
 GANTE, Manuel de, *bufón* (h. s. XVII): 124.
 GAOS, Ignacio: 38.
 GAOS, José: 130.
 GARCÍA ARRIBAS, I: 195.
 GARCÍA BLANCO, J.: 377.
 GARCÍA FERNÁNDEZ, M^a Sagrario: 68.
 GARCÍA GUAL, Carlos (1943-): 101, 161, 318, 326, 364, 371, 375, 384.
 GARCÍA NOVO, E.: 101.
 GARCÍA RAMÓN, J. L.: 377.
 GARCÍA VALDÉS, Manuela: 102.
 GARCÍA Y GARCÍA DE LA TORRE, J. M.: 33.
 GARCÍA-ALBEA RISTOL, E. (1946-): 148, 149, 151, 152, 160, 161, 167, 501, 502.

- GARCÍA-RODRÍGUEZ, J. M^a: 116, 140.
 GARGANTILLA, P.: 136.
 GARNIER, E. (1840-1903): 179, 187, 194, 195, 201, 202, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 218, 224, 225, 229, 230, 376.
 GARROTILLO, EL (*El Lazarillo de Tormes*): 65.
 GARZONI, Tomasso (1549-1589): 412.
 GASCÓ, F.: 100, 104.
 GAULTIER, Leonard (1552-h. 1628): 496.
 GAVARRÓN, Lola: 120.
 GAZEAU, A. (s. XIX): 102, 103, 108, 112, 113, 115, 116, 118, 121, 128, 129, 130, 210, 213, 224, 230, 361.
 GEA: 290.
 GENEVIÈVE (Genoveva), Santa: 224, 477, 478.
 GENTILE VITALI, Juan Carlos: 359.
 GENTON, P.: 147, 149, 150, 151, 154, 157, 158.
Geógrafo, El, bufón (s. XVII): 123, 124. Véase PABLO O PABLILLO DE VALLADOLID.
 GEORGES DE OBERZELL, Saint: 400, 494, 495.
 GÉRANA: 376, 378.
 GÉRARD, François Baron (1770-1837): 243, 503.
 GEREBERNE, San (h. s. VII): 486.
 GERIÓN, San (Jerónimo) (347-420): 280.
 GERMANI, R.: 23.
 GERUNG, Matthias (h. 1500-h. 1570): 472.
 GERVEUX o GERVEX, Henri (1852-1929): 358.
 GHEERBRANT, A.: 43, 65, 111, 115, 117, 132, 133, 200, 201, 233, 235, 238, 244, 245, 263, 266, 270, 277, 278, 282, 283, 288, 290, 291, 295, 297, 298, 311, 314, 327, 346, 373, 380, 384, 390, 391, 392, 406, 411, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 421, 425, 426, 430, 432, 433, 437, 443, 444, 449, 450, 455, 465, 467, 473, 477, 478, 479, 484, 492, 493, 513, 514.
 GHEYN, Jacob I de (h. 1538-1582): 472, 483.
 GHIBERTI, Lorenzo (1378-1455): 289.
 GHIRLANDAIO, Domenico di Tomaso Bigordi (1449-1494): 207.
 GHISI, Giorgio (1520-1582): 308.
 GIBSON, Ricardo el Enano (1615-1690): 229.
 GIGANTE o Gigantes: 290, 291.
 GIL o EGIDIO, San (s. VII): 486.
 GIL, Luis: 45, 162, 163, 170, 236, 237, 246, 331, 346, 347, 348, 361, 363, 367.
 GILABERTO JOFRÉ, fray Juan (s. XIV): 143.
 GILBERT, E.: 170.
 GILDAS, San (h. 493-570): 486.
 GILDOSIO, San (493-570): 486.
 GILMAN, S. L.: 110, 133, 134, 136, 139, 140, 143, 176, 178, 342, 354, 468, 476, 477, 483, 486, 489, 494, 509.
 GIL-NAGEL REIN, A.: 149.
 GIMIGNANO (Geminiano de Módena), San († 348): 441.
 GIORDANO, Luca (1632-1705): 208, 285, 453, 454.
 GIORGI, R.: 390, 460, 509.
 GIORGIO, Francesco di (1439-1502): 491.
 GIOTTO (h. 1267-1337): 284, 289, 426, 480.
 GIOVANNI a Porta Latina, San: 289.
 GIOVIO, Paolo (1483-1552): 388.
 GIROLAMO (Jerónimo), San (347-420): 502.
 GIUSEPPE (José), San: 503.
 GLAUCO: 351.
 Gloria: 299.
 GODO COSTA, Juan: 113.
 GOERKE, Heinz: 83, 509.
 GOERTTLER, K.: 27.
 GOLE (s. XVII): 230.
 GOLTZIO o GOLTZIUS, Hendrik (1558-1617): 120, 299, 472.
 GOMELLI: 454, véase GAMBAZO.
 GÓMEZ DE HOROZCO (s. XV): 485.
 GÓMEZ PARRO, Esther: 313, 319.
 GONELLA, loco (h. s. XV): 117, 120.
 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José M^a: 247, 261, 262, 263, 264, 291, 295, 298, 299, 308, 309, 310, 314, 315, 321, 329, 330, 339, 340, 347, 349, 350, 351, 375, 414, 416, 418, 419, 426, 430, 444, 445, 450.
 GONZÁLEZ DURO, E.: 136, 138, 355, 465, 482, 486.
 GONZÁLEZ NÚÑEZ, Félix: 65, 67, 137, 262.
 GONZÁLEZ, Estebanillo (Estevanillo o Estevanico, s. XVI): 124, 224.

- GONZALO DE AMARANTO, Santo († 1259): 516.
- GORGONA: 277, 324, 325, 436.
- GOUDSTIKKER: 285.
- GOUREVITCH, D.: 47, 163, 196, 199, 245, 270, 297, 334, 340, 351, 354, 356, 358, 369.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de (1746-1828): 64, 65, 68, 69, 74, 82, 128, 221, 229, 230, 356, 366.
- GRACIA BOUTHELIER, R.: 182, 183, 184, 186.
- GRACIAS, las Tres (Cárites): 428, 429, 430.
- GRANIÈRE (s. XVII): 230.
- GRANJEL, L. S. (1920-): 85.
- GRANELA, Cardenal (1517-1586): 209, 210, 212.
- GRASSER, Erasmus (h. 1450-1518): 112.
- GRATIANI o GRATIANUS, Graciano (s. XII): 166.
- GRAVES, R. (1895-1985): 312, 313, 319, 330, 333, 335, 336, 339, 345, 350, 380, 383.
- GRECO, Doménikos Theotokópoulos, llamado *El* (1541-1614): 224, 397, 398.
- GREGORIO DE TOURS, San (h. 535-594): 52, 396.
- GREGORIO IX (h. 1145- 1241): 60, 61.
- GREGORIO NACIANCENO (329-389): 280, 400, 508.
- GREGORIO, San (540-604): 436.
- GRETA *LA LOCA* o MARGARITA *LA LOCA* (*Dulle Griet*): 354.
- GRIFO o GRIFOS: 313, 427, 430.
- GRIMAL, Pierre (1912-1996): 33, 234, 244, 245, 246, 247, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 277, 290, 291, 292, 293, 298, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 330, 331, 333, 334, 335, 338, 339, 343, 345, 346, 347, 349, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 363, 375, 376, 380, 383, 425, 426, 429, 432, 438, 443, 444, 448, 450.
- GRIMANI, Domenico (s. XV): 120, 441.
- GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT, Henri-Julien, Conde de (1814-1885): 165.
- GRMEK, M. D.: 47, 163, 196, 199, 245, 270, 297, 334, 340, 351, 354, 356, 358, 369.
- GRÜNEWALD, Matthias (1470-1528): 441, 503.
- GUARDI, Francesco (1712-1793): 254, 259.
- GUARNERIO Y ALLAVENA, Luis: 142.
- GÜEL: 503.
- GUERA MIRALLES, Alfredo: 90.
- GUERCINO (1591-1666): 503.
- GUERRA, José Antonio: 463, 508.
- GUGLIELMI, N.: 110, 113, 132.
- GUIDO, San: 500. Véase *Vito, San*.
- GUILLAUME LE NORMAND (Le Clerc de Normandie) (s. XIII): 404.
- GUILLERMO, Duque de Normandía (Guillermo I el Conquistador) (h. 1027-1087): 201.
- GULLIVER: 382, 383.
- Gusto: 451.
- GUTENBERG, Johannes Gensfleisch (h. 1394/1399-1468): 53.
- GUTHBERTI o CUTBERTO, San (637-687): 508.
- GUTIÉRREZ, Francesc: 371.
- GUTTUSO, Renato (1912-1987): 442.
- GUZMÁN DE ALFARACHE: 59.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio: 243.
- HADES**: 269, 270, 321, 325, 348.
- HAGEN, Rainer: 73.
- HAGEN, Rose M^a: 73.
- HAGHE, I.: 504.
- HALES, R. E.: 90, 93, 151, 152, 153, 156, 159, 161.
- HALIA: 338.
- HALL, J.: 164, 359.
- HALS, Frans (h. 1580-1666): 227, 228.
- HALS, Frans *El Joven* (1618-1669): 475.
- HAMADRÍADES: 267.
- HAMLET: 87, 358, 359.
- HAMMURABI, rey de Babilonia (s. XVIII a. J. C.): 160.
- HARPÍAS: 245, 264, 265.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp (1607-1658): 72, 81.
- HATHOR o HATOR (Athyr): 199, 374.
- HATSHEPSUT o HATSĔPSUT († 1483 a. J. C.): 39.
- HAÛY, Valentin (1745-1822): 31, 54, 56, 59.
- HEARST, pintor de (s. V. a. J. C.): 326.
- HÉCATE: 162, 346, 357, 367.

- HECTOR o HÉCTOR (*Epístola de Othea...*): 419.
 HÉCTOR: 350.
 HÉCUBA: 291, 292.
 HEERS, J.: 130.
 HEFESTO: 247, 248, 329, 330, 363, 375, 383, 448.
 HEISS, A. (s. XIX): 209.
 HEISTER, L. (s. XVIII): 83.
 HELD: 467.
 HELE: 264, 332, 333, 336, 337, 338.
 HELENA: 237, 263, 264, 303, 332, 437.
 HELÍ: 282.
 HELIO: 245.
 HERA: 247, 268, 269, 307, 318, 320, 321, 323, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 343, 344, 346, 356, 375, 376, 377, 378, 381, 437.
 HERACLES: 290, 291, 301, 308, 318, 320, 321, 322, 338, 346, 347, 348, 367, 368, 380, 381.
 HERÁCLITO (h. 540-480 a. J. C.): 133, 134.
 HÉRCULES: 320, 321, 322, 348, 375, 379, 380, 381.
 Herejía: 388.
 HERMES: 262, 270, 323, 333, 350, 356, 414, 425, 428, 450.
 HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David: 316.
 HERNÁNDEZ MIGUEL, Luis Alfonso: 383.
 HERNÁNDEZ, Gregorio (h. 1576-1636): 459, 503.
 HERNÚÑEZ, Pollux: 383.
 HERO: 437.
 HERODES I el Grande (73-4 a. J. C.): 207.
 HERODOTO de Halicarnaso (480-425 a. J. C.): 195, 305, 344, 377, 383.
 HERRERA *El Mozo* o *El Joven*, Francisco (1622-1685): 128.
 HERRERA *El Viejo*, Francisco (1590-1656): 64, 65.
 HERRERO INGELMO, M^a Cruz: 304.
 HERSE: 329, 330.
 HESÍODO (s. VIII a. J. C.): 298, 344, 421, 443, 444, 445, 448, 449.
 HESY (VI Dinastía): 190.
 HETEPNIPTAH (VI Dinastía): 190.
 HIGINIO, Gayo Julio o Gaius Iulius (h. 64 a. J. C.-17 d. J. C.): 260, 264, 266, 267, 269, 273, 277, 278, 291, 294, 303, 305, 313, 319, 320, 321, 326, 330, 332, 333, 337, 339, 340, 341, 349, 350.
 HIJO (DE DIOS): 104, 408, 458.
 HILDEBERTO, San († 686): 486.
 HILDEGARDA DE BINGEN, Santa (1098-1179): 481, 482.
 HÍPASO: 342.
 HIPÓCRATES de Cos, Hippokratēs (460-377 a. J. C.): 43, 44, 53, 101, 102, 161, 162, 163, 368.
 HIPÓLITO: 353, 354.
 HIPÓTOO: 263.
 HIRE o HYRE, Laurent de la (1606-1656): 280, 314.
 HIRIEO: 247.
 HOET, Gerardo (1648-1733): 400.
 HOGARTH, William (1697-1764): 141, 486.
 HOKUSAI, Katsushika (1760-1849): 75.
 HOLBEIN, Hans *El Joven* (1497-1543): 120, 128, 140, 141, 289, 299, 466, 467, 484.
 HÖLLANDER, E.: 68, 73, 168, 199, 241, 392, 394, 401, 514.
 HOMERO (h. s. IX a. J. C.): 43, 44, 46, 65, 68, 195, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 265, 267, 293, 321, 349, 351, 375, 376, 414, 418, 437, 451.
 HONDIUS, Henricus *El Joven* (1597-1651): 114, 120, 169, 170.
 HOOGSTRATEN, Samuel van (1626-1678): 510.
 HOPE ROBBINS, R.: 159, 166.
 HOPFER, Daniel (1475-1549): 128.
 HORACIO (65-8 a. J. C.): 418.
 HORACIO COCLES (ss. VI-V a. J. C.): 46, 242, 244.
 HOREBOUT u HORENBOUT, Gerardo (1465-1504): 500.
 HOREMHEB (1343-1314 a. J. C.-XVIII Dinastía): 42.
 HORUS: 68, 234, 374, 375.
 HOUASSE, Michel-Ange (1680-1730): 213.
 HOWARD, Daniel: 67.
 HUARCAYA, R. (1959-): 87.
 HUBERTO, San (h. 655-h. 727): 509.
 HUDSON, Nicolás, *enano* (s. XVII): 212, 224.
 HUGO DE GRENOBLE o DE CHÂTEAUNEUF, San (1053-1132): 504, 505.
 HUGUES, Jean-Baptiste (1849-1930): 276.

HUIZINGA, J. (1872-1945): 130.
 HUMFREY, P.: (1947-): 491.
 HUTTEN, Ulrich von (1488-1523): 417.
 HUYS, Peter (h. 1519-1584): 113, 114.

IBI (VI Dinastía): 191.
 ICARIO: 305.
 ICO DE EPIDAURO: 352.
 IDEA: 247, 283.
 Idolatría: 388, 411, 412, 413.
 Ídolo: 412.
 IDOMENEO: 277.
 IDÓTEA: 351.
 IFICLES: 320, 321.
 IFIGENIA: 324, 325.
 IFÍNOE: 343, 344.
 ÍFITO: 321, 381.
 Iglesia (alegoría): 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 457.
 IGLESIAS, Rosa M^a: 269.
 IGNACIO o ÍÑIGO DE LOYOLA, San (c.1491?-1556): 173, 174, 175, 510, 511.
 Ignorancia: 30, 388, 407, 408, 411, 412, 413.
 ILÍONE: 291.
 ILO: 265.
 ÍNACO: 339, 356.
 Infidelidad: 442.
 INGRES, Jean Auguste Dominique (1780-1867): 241, 242.
 Injusticia: 433.
 INMACULADA CONCEPCIÓN (Virgen): 511.
 INO: 307, 308, 312, 313, 314, 332, 333, 334, 335, 336, 337.
 INOCENCIO XIII (Michelangiolo Conti) (1655-1724): 494.
 INPUHOTPE (VI Dinastía): 190.
 INSTITUTORIS, H. (h. 1430-1505): 105, 107, 166.
 INTI (VI Dinastía): 191.
 ÍO: 339, 356.
 IPI (VI Dinastía): 191.
 IRBO: 331.
 IRERU (V Dinastía): 189.
 ISAAC: 49, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289.
 ISABEL CLARA EUGENIA (1566-1633): 215, 216, 222, 223, 224.
 ISABEL DE PORTUGAL (†1496): 137.
 ISABEL I la Católica (1451-1504): 136, 137.
 ISABEL, Santa (s. I d. J. C.): 79.

ISAC, Iaspar (s. XVII): 322.
 ISAÍ: 361, 362.
 ISAÍAS (s. VIII a. J. C.): 394.
 ISIDORO, Santo, Arzobispo de Sevilla (h. 560-636): 51, 57, 105, 106, 107, 165, 389, 392, 403, 404, 412, 414, 415, 426, 445.
 ISIDRO LABRADOR, Santo (1070-1130): 68.
 ISIS: 38, 44, 192, 234, 265, 395, 414.
 Isitique: 414.
 ISRAËL, Henriët: 505.
 ISRAEL: 75, 288, 289.
 ITISEN (V Dinastía): 189.
 IUDEUS, Isaac: 53.
 IXIÓN: 318, 323, 333.

JACINTO, San (1185-1257): 509.
 JACOB: 49, 68, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 451.
 JACOBI, C. (s. XIX): 207.
 JADRAQUE, Miguel (1840-1919): 366.
 JAEDICKE, Martin: 67, 68, 72, 73, 79.
 JANÉS, Clara: 47.
 JANO: 331.
 JANSSENS, Abraham (1575-1632): 472.
 JASÓN: 357.
 JEAN LE NOIR (activo 1335-1380): 479.
 JEANMAIRE, H.: 314.
 JEREMÍAS (h. 650- 586 a. J. C.): 281, 394, 395.
 JEROBOAM I († 910 a. J. C.): 281.
 JERÓNIMO, San (h. 347-420): 271, 288, 388, 496.
 JESUCRISTO: 56, 104, 404, 441.
 Jesu-Christo: 409.
 JESÚS: 171, 207, 251, 258, 271, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 409, 411, 417, 439, 440, 457, 458, 459, 465, 480, 481, 487, 489, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 500, 503, 509.
 JIMÉNEZ, Marc: 208.
 JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel: 107.
 JIMÉNEZ SAURINA, Miguel: 170.
 JOB: 249, 389.
 JODE, Pieter de (1570-1634): 135, 509.
 JOHNSON, J. G.: 441, 495.
 JONES, P. Murray: 167.

- JORDAENS, Jacob (1593-1678): 296, 330, 510.
 JORGE III (1738-1820): 136.
 JORGE, San (s. IV): 355.
 JOSÉ, patriarca hebreo: 283, 288, 289.
 JOSÉ, San: 502.
 JOSÍAS († 609 a. J. C.): 50.
 JOUVENET, Jean-Baptiste (1644-1717): 285.
 JUAN ALEMÁN (s. XV): 485.
 JUAN BAUTISTA, San († 28 d. J. C.): 116, 168.
 JUAN DE DIOS, San (1495-1550): 516.
 JUAN DE LA CRUZ, San (1542-1591): 509.
 JUAN DE LA MISERIA, Fray: Véase *NARDUCH, Giovanni*.
 JUAN de Molenbeek, San: 169.
 JUAN de Mustair, San: 400.
 JUAN EVANGELISTA, San († 100): 389, 392, 393, 408, 457, 458, 493. Véase *JUAN, Apóstol*.
 JUAN GUALBERTO, San (985-1073): 171, 509.
 JUAN I DE ARAGÓN (1350-1396): 500.
 JUAN II (1405-1454): 280.
 JUAN sin Miedo (1371-1419): 280, 441.
 JUAN, Apóstol: 388, 511. Véase *JUAN, Evangelista*.
 JUAN, Pseudo: 389.
 JUANA DE ARCO, Santa (1412-1431): 502.
 JUANA I la Loca (1479-1555): 136, 137.
 JUDAS: 279.
 JUNG, Carl Gustav (1875-1961): 35, 383, 384.
 JUNO: 269, 321, 334, 344.
 JÚPITER: 264, 269, 290, 332, 333, 337, 349, 383.
 JUSTI, CARL o KARL (1832-1912): 123, 124, 125, 126, 127, 128, 188, 201, 210, 212, 213, 214, 218, 220, 221, 222.
 Justicia: 432, 433.
 JUSTINIANO I (482-565): 242.
- KA**-APER (V Dinastía): 189.
 KAEMNEFERT (V Dinastía): 189.
 KAGEMNI MEMI (VI Dinastía): 190.
 KAIRER (VI Dinastía): 191.
 KAKHENT (V Dinastía): 189.
- KÄNDLER'S, Johann Joachim (1706-1775), *bufón*: 129.
 KANUFER (V Dinastía): 189.
 KAPLAN, H. I. (1927-): 89, 90, 92, 93, 94, 151, 152, 153, 156, 158, 159.
 KAPPLER, C.: 377, 379.
 KAUFFMAN, Angelika (1741-1807): 135.
 KAUFFMAN: 399.
 KEINEBU (Dinastía XX a. J. C.): 41.
 KERES (Erinias): 325.
 KHENTIKA (VI Dinastía): 190.
 KHENTKAUS (VI Dinastía): 190.
 KHENTKAUS I, Reina (V Dinastía): 189.
 KHETY (XI-XII Dinastía): 191.
 KHNUMHOTPE (V Dinastía): 189.
 KHNUMHOTPÚ (V-VI Dinastía): 196.
 KIRCHNER, Gottlob (s. XVIII): 129.
 KLIBANSKY, R. (1905-2005): 132, 134, 136, 342, 351, 468, 471, 472, 473, 476.
 KÓRSAKOV, Serguéi Serguéievich (1854-1900): 90.
 KOUROTROIS: 375.
 KRISTEVA, Julia (1941-): 436, 437.
 KUHLMANN THOMANN, A. de P.: 120.
- LA**AACH, María: 280.
 LABAN, patriarca: 288.
 LABIANO, Juan Miguel: 328.
 LAERTES: 303.
 LAGNIET, J.: 475.
 LAHARIE, M.: 105, 468, 478, 479, 486.
 LAÍN ENTRALGO, Pedro (1908-2001): 35, 36, 47, 51, 52, 53, 187, 235, 393.
 LAJO, Rosina: 170, 234.
 LAMADRID, Antonio G.: 48, 272, 281, 289, 389.
 LAMBERT, T. G.: 372, 374, 384, 513.
 LAMBERTO, San (h. 650-705): 498.
 LANCKORONSKI, conde: 503.
 LANDSBERG, Herrada de: 166, 285.
 LANFRANCO, Giovanni (1582-1647): 503.
 LARA NAVA, M^a Dolores: 101.
 LAUDINE: 363.
 LAVATER, Johann Gaspar (1741-1801): 136, 143.
 LAYO: 273.
 LAZARILLO DE TORMES: 59, 60, 64, 65.

- LE BRUN, Charles (1619-1690): 244, 503.
- LE CLERC, Sébastien (1637-1714): 230, 495, 496, 510.
- LE GOFF, J. (1924-): 57, 58, 62, 66, 482.
- LE SUEUR, Eustache: (1616-1655): 256, 258, 399, 400, 510.
- LEAR, rey: 360, 361.
- LEARCO: 332, 333, 334.
- LECOUTEUX, C.: 371, 384, 513, 514.
- LEDA: 264, 345.
- LEDERER: 213.
- LEFEBVRE, J.: 109, 110, 477, 480.
- LEGANÉS, Marqués de: 125.
- LEGROS, Pierre (1629-1714): 400, 503.
- LEIDEN, Lucas de (1494-1533): 362, 363, 400, 401, 402, 406, 442, 475, 483.
- LELY, Pieter van der Faes (1618-1680): 229.
- LEMARCHAND, José: 364.
- LEMOYNE, J. B. (s. XVIII): 503.
- LENONCOURT, Robert (s. XVI): 509.
- LEO, San: 508. *Véase León IX.*
- LEÓN IX (1002-1054): 508.
- LEONARDO DA VINCI (1452-1519): 22, 310.
- LEONINO DE CROTONA: 264.
- LEONOR DE AUSTRIA (1498-1558): 224.
- LEROY, Paul (s. XIX): 402.
- LESTOCART, Claude (s. XVII): 280.
- LEUCIPE: 342, 343.
- LEUCO: 277.
- LEUCOTEA: 333, 338.
- LEVER, M.: 112, 116, 118, 120, 121, 129, 131, 132, 141, 485, 486.
- LEVÍ (hijo de Jacob): 208.
- LÉVY, Henry Léopold (1840-1904): 276, 315.
- LEZCANO, Francisco, *El Niño de Vallecas, enano* (s. XVII): 125, 220, 221, 222.
- LÍA (hija de Labán): 288.
- LÍBER: 301, 308, 313, 333, 337, 339.
- Libertad (alegoría): 299.
- LIBIS: 310.
- LICKEFFET Y ENGLISH, C.: 32, 33.
- LICO: 321, 322, 331, 332.
- LICOFRÓN de Calcis (h. 320-h. 250 a. J. C.): 303.
- LICOTERSES: 313.
- LICURGO: 237, 266, 307, 335, 339, 340, 341.
- LIDIA: 380.
- LIENAS MASSOT, Bibiana: 150.
- LIEVENS, Jan (1607-1674): 83.
- LIMBOURG, Hermanos de (s. XV): 509.
- LINFAS: 343, 347. *Véase ninfas.*
- LINO, Papa († 76): 437, 505.
- LIPPERT, H.: 24, 25, 27, 28.
- LIPPI, Filippino (1458-1505): 509.
- LIPPMANN, Friedrich: 473.
- LIRÍOPE: 270.
- LISA: 321, 346, 349.
- LISI, Francisco: 161.
- LISIPE: 343, 345.
- LISSARRAGUE, F.: 243, 244, 248, 262, 263, 264, 270, 275, 290, 292, 295, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 319, 323, 324, 328, 330, 335, 343, 346, 347, 348, 351, 354, 356, 357, 358, 375, 380, 381, 414, 418, 419, 425, 426, 432.
- LLUESMA-URANGA, Estanislao: 58.
- LOBO, M^a José: 98.
- LOCHER, Jacobo (1471-1528): 110.
- LOCHNER, Stephan (h. 1410 ó 1415-1451): 497.
- LOCKE, John (1632-1704): 84, 451.
- Loco de Dios: 318, 477, 478, 479.
- Loco del Tarot: 484, 485.
- Locura: 91, 124, 131, 299, 321, 322, 347, 348, 366, 466, 467, 468.
- Lógica: 438, 439.
- LOMBART, Juan Antonio, *enano* (s. XVI): 210.
- LONGHI, Pietro (1702-1785): 230.
- LONGINOS (s. I.): 458, 459.
- LÓPEZ ALONSO, A.: 384.
- LÓPEZ EIRE, Antonio: 237.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio: 328.
- LÓPEZ JUSTICIA, M^a D.: 28.
- LÓPEZ PÉREZ, J. A.: 101.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M^a (1933-): 160.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: 416, 421.
- LÓPEZ, Sebastián: 508.
- LÓPEZ-BALLESTEROS Y DE TORRES, Luis: 153.
- LÓPEZ-IBOR ALIÑO, Juan J.: 90, 93, 152.
- LÓPEZ-RÍOS FERNÁNDEZ, F.: 447, 486.
- LORENZO, San (h. 210-258): 78, 79, 444.
- LORRIS, Greffier de, *bufón* (s. XVI): 128.
- LOT (s. XIX a. J. C.): 272.

- LOXIAS: 324.
 LOZANO, Pedro (s. XVIII): 494.
 LUCAS DE DIOS, José M^a: 320.
 LUCAS EVANGELISTA, San († 70): 72, 73, 172, 401, 439, 492, 493, 495, 503.
 LUCÍA, Lourdes: 241.
 LUCÍA, Santa (h. 283-h. 304): 459, 460, 462.
 LUCIANA: 437.
 LUCIANO de Samosata (h. 125-h. 192): 162, 248, 315, 316, 349.
 LUCILO: 78.
 LUCOTTE DU TILLIOT, J. B. (s. XVIII): 129, 130, 131, 132.
 LUDOVICO III GONZAGA (1414-1478): 214.
 LUGT, FRITS: 255.
 LUIS II (1506-1526): 128, 209.
 LUIS IX, Santo (1215-1270): 53, 280, 468.
 LUIS XIII, el Justo (1601-1643): 54.
 LUIS XIV, el rey Sol (1638-1715): 54, 129, 400.
 LUIS XV el Bienamado (1710-1774): 55.
 LUISA ISABEL DE ORLEÁNS (1709-1742): 88, 136.
 Lujuria: 387, 414, 439, 442, 445, 446.
 LUPICIN (Lupicino, Santo) († h. 480): 400.
 LUTGARDA, Santa (1182-1246): 461.
 LUTI, Benedetto (1666-1724): 510.
 LYDGATE, John (h. 1370- h. 1449): 415.
 LYONS, A. S.: 40, 98, 99, 161, 374.
 LYS, Jan (h. 1590-h. 1629): 483.
- MAÄT:** 432.
 MACARELI, Antonio, *enano y loco* (s. XVII): 209, 212.
 MACBETH: 356, 357.
 MACÍAS, Fray José Manuel: 78.
 MACROBIO, Ambrosio Teodosio, Theodosius Ambrosius Macrobius (s. IV): 395.
 MADONNA DEI BAGNI: 511.
 MADRAZO Y KUNT, Luis de (1825-1897): 259, 260.
 MADRID, F.: 182.
 MAESTRO BERTRAN (s. XIV): 285.
 MAESTRO BESANÇON, Jacques de (Taller del) (h. segunda mitad s. XV): 114.
- MAESTRO DE AMBERES (s. XVI): 476.
 MAESTRO DE ANGHIARI (s. XV): 207.
 MAESTRO DE BOECIO (activo h. 1450- 1465): 416, 419.
 MAESTRO DE EGERTON (h. finales s. XIV-h. principios s. XV): 419.
 MAESTRO DE HORAS (h. s. XIV): 396.
 MAESTRO DE LA CONQUISTA DE MALLORCA (s. XIII): 508.
 MAESTRO DE LA EPÍSTOLA (h. finales s. XIV-h. principios s. XV): 419.
 MAESTRO DE LOS ANUNCIOS A LOS PASTORES (h. 1625-1650): 29.
 MAESTRO DE LOS ESTUDIOS DE LOS ROPAJES (segunda mitad s. XV): 509.
 MAESTRO DEL HIJO PRÓDIGO (s. XVI): 254.
 MAESTRO DEL RITTER VON TURN (s. XV): 110.
 MAESTRO DEL SUR DE ALEMANIA (s. XVI): 472.
 MAESTRO F. B. (s. XVI): 472.
 MAESTRO GNAD-HER (h. ss. XV-XVI): 110.
 MAESTRO HAINZ-NAR (h. ss. XV-XVI): 110.
 MAESTRO ROLANDO DE SALERNO (h. s. XIII): 55.
 MAESTRO, A. C. (s. XVI): 472.
 MAGDALENA, Santa María (s. I): 457, 483, 497.
MADELEINE: 503.
 MAGNUS, Olaus, Olof Månsson (1490-1557): 384.
 MAGOS, Reyes: 207, 208, 497.
 MAHOMA o MUHAMMAD (h. 570 ó 580-632): 502.
 Mala Suerte: 418.
 MALBOAN, Padre Claudio Adolfo (s. XVIII): 409.
 Maldad: 407, 408, 446.
 MÁLEK, J.: 43.
 MANASÉS: 288, 289.
 MANDEVILLA, Juan de, Jean Mandeville (h. 1300-1372): 355.
 MANET, Edouard (1832-1883): 441.
 MANFREDI, Bartolomeo (1580-h. 1620): 431, 432.
 MANGOLD, David: 73.
 Manía: 322, 347, 348, 485.
 MANNICHE, L.: 40, 41, 191, 194.

- MANNOZZI, Giovanni (1592-1636): 242.
- MANTEGNA, Andrea (1431-1506): 207, 214.
- MAR: 338.
- MARAÑÓN, Gregorio (1887-1960): 65, 82.
- MARCAS, Escuela de (s. XV): 500.
- MARCELINO y PEDRO, mártires († 304): 396.
- MARCH, José M.: 82.
- MARCOLFO, *loco*: 128, 207.
- MARCOS, San († 67): 172, 393, 400, 401, 439, 441, 470, 489, 492, 495.
Marco, San: 502.
- MARGARITA DE AUSTRIA (1584-1611): 128, 224.
- MARGARITA, infanta (1651-1573): 217.
- MARÍA (Madre de Jesús): 408.
María, Santa: 503.
- MARIA ASSUNTA, Santa: 390.
- MARIA DELLA CONCEZIONE, Santa: 441.
- MARIA DELLA LODE, Santa: 289.
- MARIA DELLA PIETA, Santa: 207.
- MARÍA DELLA SALUTE, Santa: 363.
- MARIA DELLA VITTORIA, Santa: 501, 510.
- MARÍA LUISA DE ORLEÁNS (1662-1689): 216.
- MARIA MAGGIORE, Santa: 285.
- MARIANA DE AUSTRIA, doña (1634-1696): 216, 224.
- MARIE, A. (Entre ss. XVIII-XIX): 502.
- MARIETTE, Pierre Jean (s. XVII): 311.
- MARIJNISSEN, R. H.: 112.
- MARINAS, José Miguel: 161.
- MARMION, Simon (h. 1425-1489): 419.
- MARMONTEL, Jean-François (1723-1799): 243.
- MARÓN: 294, 310.
- MARSIAS: 200, 304.
- MARTE: 301, 337, 359, 432.
- MARTEN DE VOS (1532-1603): 135.
- MARTÍN ARAGUZ, A.: 145, 341, 494, 500, 504, 507, 508, 509, 511.
- MARTÍN DE AGUAS, *loco* (s. XVI): 129.
- MARTÍN DE VELASCO, J.: 481, 482.
- MARTÍN, San (h. 316-397): 79, 510, 511.
- MARTINEAU, A.: 371, 384.
- MARTÍNEZ DíEZ, Alfonso: 298.
- MARTÍNEZ LAPERA, Victor: 52.
- MARTÍNEZ MESANZA, Julio: 57.
- MARTÍNEZ SAURA, F.: 44, 101, 102, 162.
- MARTÍNEZ, Gabriel, *enano* (s. XVII): 213.
- MARTINI, Alberto (s. XX): 359.
- MARY, reina (s. XIV): 280, 289, 362.
- MASACCIO, Tommaso di Giovanni (1401-h. 1428): 495.
- MASCARELL, S. (1970-): 159, 161, 162.
- MASSON, Jean: 135.
- MASSOT GIMENO, Juan: 133.
- MATEO GÓMEZ, I.: 166.
- MATEO, San (s. I): 72, 73, 172, 389, 393, 396, 401, 439, 458, 492, 493, 495, 496.
- MATEOS, J.: 393.
- MATHAM, Jacob (1571-1631): 308.
- MATILDE o MAHAUT DE FLANDES († 1083): 201, 202.
- MATILDE, Santa, Matilde de Quedlimburgo (h. 890-968): 461.
- MATURINA, *loca* (s. XVI): 128.
- MATURINO, San (s. IV): 487, 498, 499.
MATURIN, Mal de san: 498.
- MAURE, rey: 207.
- MAURI, Juan Manuel: 169.
- MAURICIO, San (h. 285 ó 302): 117.
- MAXIMIANO (s. IV): 498, 499.
- MAY (XVIII Dinastía): 192.
- MAZO, Juan Bautista Martínez del (1612-1667): 211, 224.
- MAZZA, Giuseppe (1653-1741): 511.
- McGUINN, B.: 388, 389, 390.
- MECHUS, Livio (h. 1630-1691): 453, 454, 455.
- MEDA: 277.
- MEDARDO, San (456-560): 177, 178.
- MEDEA: 357, 358, 363.
- MEDINA MALO, C.: 147, 148, 149, 150, 151, 154, 156, 157, 160.
- MEDÓN: 310.
- MEDUSA: 277, 436.
- MEGAPENTES: 305.
- MÉGARA: 320, 321, 349.
- MEGERA: 345.
- MEISS, M. (1904-1975): 289.
- MELAMPO: 305, 343, 344.
- Melancolía: 136, 468, 469, 471, 472, 476.
Melencolia: 470, 472.
Mérencolye: 476.
- MELANIPA (o Melanipe): 277, 278.

- MELANIPO: 353.
 MELBA, Nellie (1861-1931): 358.
 MELCHOR, Rey Mago: 208.
 MELE: 162.
 MELICERTES: 332, 333, 336, 337.
 MELPÓMENE: 267.
 MEMLING, Hans (h. 1433-1494): 459.
 MEMMI, Simone (s. XIV): 509.
 MENA MARQUÊS, M. B.: 127, 128, 212, 215, 216, 219, 221, 222, 223, 228.
 MENA, Pedro de (1628-1688): 516.
 MÉNADE o MÉNADES: 196, 200, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 336, 343, 367, 368, 369.
Ménale: 315.
 MENDOZA DE LA CERDA, Ana de, Princesa de Éboli (1540-1592): 81, 82.
 MENDOZA, Doña Juana de, Duquesa de Béjar († 1641): 215.
 MENDOZA, fray Íñigo de (h. 1425-h. 1507): 111.
 MENELAO: 264, 303.
 MENÉNDEZ PIDAL, R. (1869-1968): 122.
 MENIPO, *bufón* (s. XVII): 127.
 MEODORO: 359.
 MERCADER, Sara: 73.
 MERCURIO (Hermes): 383, 414, 425.
 MERERI (VI Dinastía): 190.
 MERERUKA (VI Dinastía): 189, 190.
 MERLÍN: 355.
 MÉRMERO: 357.
 MÉROPE: 247.
 MERTEL, *bufón* (s. XVI): 128.
 MERU (IX-X Dinastía): 191.
 MERYTETI (VI Dinastía): 190.
 MESALINA, *Valeria Messalina* (h. 25-48): 88, 136.
 MESÍAS: 389, 394.
 METAPONTO: 278.
 METELO: 265.
 METSYS, Jan, (Massys o Matsys) (1509-1575): 253, 259.
 METSYS, Quentin, (también Massys o Matsys) (h. 1466-h. 1530): 139, 467.
 MEYER, P. (1933-): 108, 118, 360.
 MEYRE I (VI Dinastía): 41.
 MEZZASTRI, Pierantonio (activo 1458-1506): 509.
 MICHALOWSKY, K.: 234.
 MICHAULT, Pierre (s. XV): 422.
 MICHELET, J. (1798-1874): 170.
 MICHOL, *enano* (s. XVII): 213.
 MIDAS: 299, 304, 345.
 MIELICH, Hans (1516-1573): 128.
 MIGDÓN: 345.
 MIGNARD, Pierre (1612-1695): 503.
 MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI (Michelangelo) (1475-1564): 310, 444, 445.
 MIGUEL DE ANTONA, *bufón*: 129.
 MIGUEL, Arcángel: 251.
MICHELE, San: 510.
 MILLAIS, John Everett (1829-1885): 358, 359.
 MILLIN, Aubin Louis (1759-1818): 129.
 MINERVA: 330, 383.
 MÍNIADES: 342, 343.
 MINIAS: 342, 343.
 MINIATO AL MONTE, San († 250): 207, 509.
 MINOS: 351, 353, 363.
 MIRÓN, *bufón* (s. VI): 122.
 MITELLI, Giuseppe Maria (1634-1718): 23, 468.
 MITRE FERNÁNDEZ, E.: 130, 364.
 MOAB (s. XIII a. J. C.): 50.
 MOCETTO, Girolamo (h. 1458-h. 1531): 135.
 MODENA, Nicoletto da (activo 1500-1512): 431.
 MODESTO, San († 634): 500.
 MOIRAS: 444.
 MOISÉS (s. XIV a. J. C.): 48, 205, 281, 282, 411, 433.
 MOLENAER, Jan Miense (1610-1668): 230.
 MÖLLER, Anton *El Viejo* (h. 1563-1611): 141.
 MOLYNEUX, William (1656-1698): 84.
 MONREAL, José Manuel: 354.
 MONTORO MARTÍNEZ, J. (1927-): 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 78, 82, 234, 237, 238, 271, 283, 393, 400, 401, 462, 463.
 MOPSO: 376, 377, 378.
 MORAGAS, J. (1901-1965): 121, 126, 127, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 222.
 MORAN TURINA, J. M.: 222.
 MORATA, *loco* (s. XVI): 128.
 MORELLI, Domenico (1826-1901): 441.
 MORENO VILLA, J. (1887-1955): 99, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129,

- 188, 209, 210, 212, 216, 218, 221, 222, 224.
MORGANA: 364.
MORGANTE o BARBINO, *enano* (s. XVI): 207, 213, 225, 226.
MORO, Antonio (1519-1576): 122, 123, 209, 210, 211, 212, 224.
MORRA, Sebastián de, *enano* (s. XVII): 219, 220, 221.
Mors Aeterna: 429.
Mors: 422, 427.
Mort: 422.
MOSCO DE SIRACUSA (s. II a. J. C.): 321.
MOSCO, Juan (mediados de s. VI): 482.
MOSCO, M.: 224.
MOUSTIER (s. XVI): 224.
MUCHNIK, Mario: 359.
Muerte: 72, 76, 77, 117, 387, 388, 404, 414, 416, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 439, 442, 444, 445, 448, 484.
MÜLLER, C: 377.
MULTSCHER, Hans (h. 1400-1467): 441.
MUÑIZ, María de las Nieves: 359.
MUÑOZ DEL RÍO, Carmen: 460.
MURILLO BARTOLOMÉ, Esteban (1617-1682): 285, 286.
MURNER, Thomas (entre ss. XV-XVI): 485.
MUSAS: 100, 267, 268, 347, 348.
MUSEO (h. s. VI): 437.
MYTENS, Daniel (1590-1642): 212, 224.
- NAAMÁN** (s. IX a. J. C.): 120.
NABUCODONOSOR II († 562 a. J. C.): 109, 281, 341, 342, 355.
NADIE (Ulises): 294.
NAGORITCHINO, Staro (s. XIV): 441.
NAKHT (XVIII Dinastía a. J. C.): 40.
NANNUCCI della Costa San Giorgio (activo primera mitad s. XVI): 426.
NANTEUIL, Célestin François (1813-1873): 366.
NARCISO: 270.
NARDUCH, Giovanni (*Fray Juan de la Miseria*) (h. 1526-1616): 503.
NASS, L.: 230.
NAUPLIO: 277.
NAVARRO, Cecilio: 102, 229.
NÁYADES: 343, 352.
NEÁPOLIS, Leontius (Neapolitanus) (h. 590-650): 482.
NEBET, Reina (V Dinastía): 189.
- NÉBULA: 337.
NECEDAD: 480.
NECIO: 428.
NECKHAM, Alexander (1157-1217): 426.
NÉFELE: 332, 333, 336, 337.
NEFERHOTEP I (XIII Dinastía): 39, 42.
NEFERIRTENEF (V Dinastía): 189.
NEFERMA`ET (IV Dinastía): 188.
NEN`ANKHPEPY (VI Dinastía): 191.
NEPTUNO: 278, 311, 353.
NEREIDAS: 296, 343.
NERI, San Felipe (1515-1595): 176.
NERÓN, Lucius Domitius Nero Claudius (37-68): 437.
NÉSTOR: 350.
NESUTNUFER (V Dinastía): 189.
NEUSERRE (V Dinastía): 189.
NEWTON, S. M.: 118, 477, 479, 480.
NI`ANKHKHNUM (V Dinastía): 189.
NI`ANKHKHNUM (VI Dinastía): 190.
NI`ANKHNESUT (VI Dinastía): 191.
NICCOLO DI TOMMASO (s. XIV): 289.
NICODAMANTE: 376, 377.
NICOLÁS, Saint: 254.
NICOLÁS DE DAMASCO (s. I a. J. C.): 321.
NICÓMACO: 297.
NICTEO: 331.
NIKAUHOR (V Dinastía): 189.
NIKAUINPU (V-VI Dinastía): 190, 196.
NIKAUISESI (VI Dinastía): 191.
NILO o NIL, San (910-1005): 154, 176.
NINFA o NINFAS: 262, 263, 267, 268, 270, 293, 304, 331, 332, 334, 335, 343, 346, 347, 351, 352, 383.
NIÑO (Amor): 428.
NIÑO (Jesús): 130, 207, 417, 497.
Noche: 387, 404, 421, 425, 442, 443, 444, 445.
NOÉ, patriarca: 272, 450.
NOMIA: 262, 263.
NONO DE PANÓPOLIS (h. 410): 315, 316, 340, 352, 383.
NOORT, Adan van (s. XVII): 510.
NORMAND, G. Le (s. XIX): 404.
NUFER (V Dinastía): 189.
NUFER (VI Dinastía): 190.
NUFRO SÁNCHEZ (s. XV): 485.
NUNETJER (VI Dinastía): 190.
NÚÑEZ BLANCO, M^a Ángeles: 32.
NÚÑEZ PÉREZ, Ángeles: 97.

NYX (Noche): 443, 444, 445.

OBISPO DE HIPONA: 509. *Véase Agustín, San.*

OBISPO: 409.

OCÉANO: 246, 339, 348.

OCHAÍTA, E.: 22, 28, 32, 34, 37.

OCHOA, *bufón* (s. XVII): 127.

ODILIA (Odila u Otilia), Santa (657-720): 461, 462.

Odio: 407, 408.

ODISEO: 246, 297, 303, 350.

OFELIA (Hamlet): 358, 359.

OFNIS: 282.

OÍCLES: 319.

OÍDO (personificación): 451.

OLIVER, María: 114.

OLIVIER, Isaac (1556-1617): 230.

ÓNFALE: 380.

OPPIANO, Opiano de Apamea (s. III): 428.

ORCAGNA, Andrea, di Cione Arcangelo, El (activo 1343-1368): 76, 77, 79.

ORESTES: 33, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 346, 347.

ORFEO: 315.

ORIÓN: 59, 237, 247, 248, 278.

ORLANDO: 359, 360.

ORLEÁNS, duquesa de: *Véase Enriqueta Ana Estuardo.*

OROZ RETA, José: 51, 106.

ORTIA (Ártemis): 331.

OSIRIS: 191, 192, 234, 374.

OTO (Gigante): 291.

OTÓN I el Grande (912-973): 207, 461.

OTÓN III (980-1002): 202, 203, 494.

OTRERE: 292.

OVEJERO, Eduardo: 502.

OVIDIO, Publius Ovidius Naso (43 a. J. C.-17 ó 18 d. J. C.): 195, 234, 269, 270, 301, 304, 308, 310, 330, 334, 342, 343, 344, 351, 352, 356, 377, 380.

PABLO DE TARSO, San (h. 5/15-h. 65): 271, 406, 437, 440, 457, 502, 510, 511.

PABLO o PABLILLO DE VALLADOLID, *bufón* (s. XVII): 123, 124, 125, 128. *Véase Géografo, El.*

PABÓN, José Manuel: 46.

PACHECO, Basilio (s. XVIII): 510.

PACIENCIA: 249.

PADEL, R. (1946-): 135, 162, 345, 346, 347, 348, 349, 354, 361.

PADRE (Dios): 495.

PAJÓN MECLOY, E.: 30, 31, 32, 33, 34, 59, 64, 78, 83.

PALADIO: 261, 265.

PALAMEDES: 303.

PALAS (Atenea): 265, 269, 324, 325, 330.

PALEMÓN: 333.

PALICI: 266.

PALICOS: 266.

PALINGH, Abraham (s. XVIII): 176.

PALMA, Vecchio (s. XVI): 496.

PALOMINO DE CASTRO Y

VELASCO, A. (1653-1726): 128.

PAN: 348.

PANDIÓN: 247, 248.

PANDORA: 448.

PÁNDROSO: 329, 330.

PANEHESI (XVIII Dinastía): 192.

PANES: 310.

PANOFKY, Erwin (1892-1968): 63, 120, 132, 134, 136, 234, 342, 351, 404, 405, 416, 419, 422, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 442, 443, 444, 468, 471, 472, 473, 476, 483.

PANTOJA DE LA CRUZ, Juan (1553-1608): 212.

PAOLO (Pablo), San: 289. *Véase Pablo de Tarso.*

PARACELSO, Theophrastus Bombastus Von Hohenheim (1493-1541): 58, 140, 419.

PARCAS: 444.

PARDO MINDÁN, F. J.: 27.

PARIGI, Alfonso († 1656): 299.

PARÍS: 264.

PARODI, Giovanni Battista (1674-1730): 511.

PARREU ALASÀ, Francisco: 304.

PARROCEL, Pierre (1670-1739): 254.

PARROT, Jules Joseph (1829-1883): 181.

PARSONS, James (s. XVIII): 136.

PARZIVAL o PARSIFAL: 318.

PASANI: 200.

PASIFAE: 353.

PASTOR JIMENO, J. C.: 22, 23, 24, 25, 26, 28.

PASTOUREAU, M. (1947-): 114, 115, 116, 118, 120, 249, 250, 252, 279, 281, 289, 362, 363, 404, 405, 439, 440, 441, 457, 460, 461, 463, 464, 499, 501, 502, 503, 513.

PATECOS: 374, 375.

PATENEMHEB (VIII Dinastía a. J. C.): 38, 39, 40.

- PATROCLO: 246, 348.
 PATZEL, V.: 24.
 PAUSANIAS (s. II): 264, 268, 304, 305, 306, 312, 313, 319, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 347, 352, 353.
 PAYAROLS, Francisco: 33.
 Paz: 298, 299, 449, 450.
 PAZUZU: 161.
 Pecado: 388, 434, 435.
 PECCATORI, S.: 82.
 Pedro de Santorbas, *bufón* (s. XVI): 129.
 PEDRO MÁRTIR, San Pedro de Verona (1203-1252): 79, 80, 506, 509, 510.
 PEDRO SAULO (s. I): 271.
 PEDRO y MARCELINO († 304): 396. Véase *Marcelino*.
 PEDRO, San († h. 65): 405, 437, 439, 459, 464, 487, 500, 503, 505, 511.
 PEJERÓN, *loco* (s. XVI): 122, 123.
 PELEO: 246.
 PELLEGRINO, F.: 359, 361.
 PENCZ, Georg (1500-1550): 254, 308, 419, 431.
 PENÉLOPE: 303, 437, 438.
 Penia (Pobreza): 425.
 Penitencia (Penitentia): 427.
 PENTEO: 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 333, 334.
 PENTESILEA: 292.
 PEÑALVER ALHAMBRA, L.: 109, 110, 219, 221, 473, 474.
 PEPI (VI Dinastía): 191.
 PERCEVAL, John (s. XIX): 96.
 PEREA MORALES, Bernardo: 324.
 PÉREZ DE LARA, Nuria: 96.
 PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio: 298, 449.
 PÉREZ MOLINA, Miguel E.: 162.
 PÉREZ RIOJA, J. A.: 60, 356, 358, 359, 382, 389, 412, 414, 421, 425, 427, 429, 432, 433, 436, 437, 445, 446, 448, 473.
 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: 121, 125, 126, 140.
 PÉREZ SIMÓN, Luis: 463.
 PÉREZ, Antonio (1540-1611): 82.
 Pereza: 476.
 PERÍMEDES: 270.
 PERKEO, *enano* (s. XVIII): 213, 224.
 PERSEO: 276, 277, 320.
 PERTUSATO, Nicolasito, *enano* (1645-1710): 217, 218.
 PESINUNTE: 304.
 PETIT, Núria: 225.
 PETPENNESUT, *enano* (V-VI Dinastía): 196.
 PETRARCA, Francesco (1304-1374): 417.
 PETRUCCELLI, R. J.: 40, 98, 99, 161, 374.
 PFANDL, Ludwig (1881-1942): 136, 137.
 PIAZZETTA, Giovanni Battista (1682-1754): 502.
 PICART, Bernard (1673-1733): 177, 178, 494.
 PICASSO, Pablo Ruíz (1881-1973): 219.
 PIETRO, *loco*: 224.
 PIETRO, San: 509, 511. Véase *PEDRO, San*.
 PIETRO, Niccolò di (s. XV): 509.
 PIGMEO o PIGMEOS: 187, 195, 371, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382.
 PÍLADES: 324, 325, 327.
 PILATOS o PILATO, Poncio, Pontius Pilatus (s. I): 440, 458.
 PINAMONTI, G. P. (1632-1703): 409.
 PÍNDARO (518-438 a. J. C.): 326.
 PINEL, Philippe (1745-1826): 142.
 PINTO, Joseph M.: 482.
 PINTURICCHIO, Bernardino Di Betto (h. 1454-1513): 254.
 PIÑEIRO, Jaime: 101.
 PÍO V (1504-1572): 224.
 PIPONNIER, F.: 208, 209.
 PIRAMUS DE MONOPOLI, Reginaldus (finales s. XV- principios XVI): 297.
 PISANO, Giunta (activo 1241-1254): 508.
 PISANO, Nicola (h. 1220-h. 1284): 170, 171.
 PISÍSTRATO (h. 600-527 a. J. C.): 238.
 PITIA: 269, 319, 321, 328, 352, 353.
 PLATÓN (h. 427-h. 348 a. J. C.): 45, 100, 101, 161, 347, 348, 425, 432.
 PLEXIPO: 247, 248.
 PLINIO EL VIEJO, Caius Plinius Secundus (23-79): 44, 58, 163, 195, 377, 378, 390, 449.
 PLUTARCO, Plutarkhos (h. 50-125): 100, 207, 236, 336, 339, 345, 348.
 Pluto: 297, 298, 299, 435.
 Plutón: 298, 299, 367.
 Pobreza: 425, 429.
 POILLY, Francisco de (1622-1693): 510.
 POLETTI, Federico: 359, 361.

- PÓLIBO (corintio): 331.
 PÓLIBO (rey de Corinto): 273.
 POLIDORO: 291.
 POLIFEMO: 248, 293, 294, 295, 296, 297.
 POLIIDO: 345.
 POLIMESTOR: 291, 292.
 POLINICES: 319.
 POLLAIUOLO o POLLAILOLO, Antonio Benci (h. 1432-1498): 251, 252.
 POLLAIUOLO o POLLAILOLO, Piero Benci (h. 1441-1496): 251, 252.
 POLONIO: 358.
 PÓLUX: 383.
 POMPEYO, Cneius Pompeius Magnus (106-48 a. J. C.): 50.
 PONS IRAZAZÁBAL, Maria: 486.
 POOLE RADZINOWICZ, David: 226.
 POPEA SABINA, Poppaea Augusta († 65): 437.
 Poros (Recurso): 425.
 PORTA, Giuseppe (1520-1575): 363.
 PORTELLANO PÉREZ, J. A.: 182, 183, 184, 186.
 PORTER, R. (1946-): 96, 101, 104, 107, 135, 140, 141, 142, 161, 178, 342, 361, 473, 486, 504.
 POSIDÓN: 247, 263, 264, 277, 278, 293, 338.
 POURBUS, Frans *El Joven* (1569-1622): 224.
 POUSSIN, Nicolas (1594-1665): 248, 309, 311, 315, 358, 398, 399, 400, 405, 407.
 POZZO, Andrea (1642-1709): 510.
 PRADILLA ORTIZ, Francisco (1846-1921): 136, 137.
 PRÉTIDES: 302, 304, 305, 308, 343, 344, 345, 352.
 PRETO: 302, 305, 307, 343, 344, 351.
 PRÍAMO: 264, 291.
 PRÍAPO: 308.
 PRIETO FERNÁNDEZ, L.: 100.
 PRIMATO, Pintor de (s. IV a. J. C.): 326.
 Prodigalidad: 424, 425.
 PROMETEO: 448.
 PROTEO: 383.
 PROUVOST, Hubert le (s. XV): 509.
 Prudentia: 419.
 PTAH: 372, 374, 375.
 PTAHHOTPE II (V Dinastía): 189.
 PTOLOMEO o TOLOMEO, Claudio (h. 90-h. 168): 54.
 PUCELLE, Jean (activo 1319-1335): 362, 363.
 Pudor: 432, 437, 438.
 PUJANTE, Ángel-Luis: 167, 359.
 PUMAREGA, M^a Teresa: 63.
 Pureza: 436, 437.
QUELLINUS, Artus (1609-1668): 468.
QUERINI, Francesco (s. XV): 491.
QUÉTEL, C.: 118, 120, 121, 141, 485.
QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1580-1645): 214.
QUIJANO, Alonso (Quijote): 365.
QUIJOTE, Don: 364, 365, 366, 384.
QUIMERA: 351.
QUINTO DE ESMIRNA (fines s. IV): 348.
QUIRÓN: 246.
RACZYNSKI: 213.
RADEGUNDA, Santa (h. 520-587): 506, 507.
 RADEGONDE: 508.
RADNOR, Earl of: 259.
RAES F., Ian (s. XVII): 408, 409.
RAFAEL SANTI O SANZIO (1483-1520): 171, 172, 173, 208, 239, 240, 242, 262, 271, 284, 285, 457, 496.
RAFAEL, arcángel: 249, 251, 252, 254, 256, 258, 259.
RAGÜEL: 251.
RAGUSA: 200.
RAHNER, H. (1900-1968): 102.
RAIMONDI, Marcantonio (1480-1534): 308.
RAMOS BOLAÑOS, José Manuel: 101.
RAMOS MEJÍA, J. M.: 168.
RANDALL T., J.: 22, 24, 25, 26, 27, 28.
RANDALL, L.: 60, 71, 72.
RANKE, M. B.: 182.
RAQUEL (Labán): 288.
RASPUTÍN, Grigori Yefimovich (1872-1916): 88, 136.
 Razón: 476.
REA: 336.
RÉAU, L. (1881-1961): 50, 164, 165, 169, 170, 172, 176, 202, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 258, 259, 272, 279, 280, 283, 285, 288, 302, 303, 341, 342, 361, 362, 363, 387, 388, 392, 393, 395, 400, 403, 404, 416, 417, 419, 439, 440, 441, 457, 460,

- 461, 462, 463, 481, 482, 486, 487, 488, 492, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 516.
- RÉAUMUR, René Antoine Ferchault de (1683-1757): 83.
- REBECA (Isaac): 283.
- RECO: 267.
- Recurso (Poros): 425.
- REES, Richard: 73.
- REGALES SERNA, Antonio: 110, 318.
- REINHART, Oskar: 138.
- REITINGER, F.: 450.
- RELIGIÓN: 299, 449.
- REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn (1606-1669): 68, 240, 241, 254, 255, 256, 257, 259, 280, 285, 288, 289, 361, 362, 451.
- REMIGIO, San (h. 440-533): 509.
- RENÉ DE ANJOU (Renato I el Bueno) (1409-1480): 208, 209, 476.
- RENI, Guido (1575-1642): 310.
- REVILLA, Federico: 42, 60, 65, 111, 115, 120, 126, 200, 201, 219, 237, 249, 252, 253, 267, 279, 282, 283, 288, 293, 295, 356, 365, 382, 383, 384, 390, 403, 404, 408, 411, 412, 415, 417, 419, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 445, 446, 448, 449, 450, 455, 457, 458, 460, 466, 467, 471, 473, 514.
- REYERO, C. (1957-): 137, 138, 142, 365, 366.
- RHACES o RHAZES, Abū Bakr Muhammad ibn Zakariyyā al Rāzī (h. 865-h. 925): 22, 53, 105.
- RIBERA, José de, *El Españolito* (1591-1652): 63, 64, 75, 140, 213, 240, 259, 286, 287, 451, 452, 453, 454, 455.
- RICCI, Sebastiano (1659-1734): 429, 431, 502.
- RICHEBOURG, *enano* († finales s. XIX): 229.
- RICHEL, JOSTAM (s. XVI): 133.
- RICHELIEU, cardenal (Armand Jean du Plessis) (1582-1642): 311.
- RICHELIEU, duque de (Louis François Armand de Vignerot du Plessis) (1696-1788): 400.
- RICHER, Paul M. L. Pierre (1849-† ?): 76, 77, 78, 79, 129, 145, 153, 155, 159, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 202, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 218, 224, 253, 368, 369, 374, 375, 384.
- RÍOS, Ricardo de los (h. 1870-1905): 366.
- RIPA, Cesare (h. 1560-† antes de 1625): 124, 126, 298, 388, 411, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 423, 424, 425, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 454, 455, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471.
- Riqueza: 297, 298, 299, 424, 435.
- RISTICH DE GROOTE, M.: 101, 102, 105, 108, 120, 140, 166, 168.
- RIU I CAMPS, XAVIER: 130.
- RIVAS, M. (1957-): 43.
- RIZI o RICCI, Francisco (1608-1685): 216, 224.
- ROBERT-FLEURY, Tony (1838-1912): 142.
- ROBERTS, Heather: 224.
- ROBERTS, Mark: 224.
- ROBIN, *enano* (s. XVII): 230.
- RODA, Pedro de (s. XI): 342, 355.
- RODAMONTE: 359.
- RODOMONTE, *enano* (s. XVII): 224.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: 308.
- RODRÍGUEZ BLANCO, M^a Eugenia: 44.
- RODRÍGUEZ DE ALFAGEME, Ignacio: 44.
- RODRÍGUEZ DE CELIS, N.: 318.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Alejandro: 130.
- RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, Margarita: 246, 321.
- RODRÍGUEZ MORENO, Inmaculada: 336.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: 377.
- RODRÍGUEZ, Arturo: 43.
- RODRÍGUEZ, S.: 24, 25, 26.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN, Lucía: 315.
- ROHDE THIELEN, Margarita: 24.
- ROLDÁN: 225.
- ROLLIZO, Diego Vázquez, *bufón*: 129.
- ROMAIN, Jules (1492-1546): 208.
- ROMÁN (Romano de Constantinopla), San (h. s. VI): 482.
- ROMÁN DE RUAN (s. VII): 509.
- ROMBOUTS, Théodore (1597-1635): 451, 453.
- ROMERO CRUZ, Francisco: 320.
- ROMUALDO DE MALINAS († 775): 509.

- ROMUALDO DE RÁVENA, San (952-1027): 202, 203, 510.
 ROSA RIVERO, A.: 22, 28, 31, 32, 34, 37.
 ROSA, Alberto (s. XVII): 243.
 ROSALES, Eduardo (1836-1873): 137.
 ROSEMBERG, Gladis: 135.
 ROSSELLI, Mateo (1578-1650): 492.
 ROSSO, Ange (activo 1625-1670): 510.
 ROUSSELET, J. B. (s. XVIII): 503.
 ROUSSELOT, J.: 38, 44, 73, 74, 234, 369.
 ROVEZZANO, Benedetto di Bartolomeo dei Grazzini (Benedetto da) (1474-h. 1556): 171.
 RUBENS, Pieter Paul (Petrus Paulus) (1577-1640): 133, 134, 173, 174, 175, 230, 295, 296, 329, 330, 407, 408, 412, 419, 421, 459, 503.
 RUBÍES, Carlota: 102.
 RUBINSTEIN, Ruth: 308.
 RUBIO FERNÁZ, Santiago: 264.
 RUBIO, Mónica: 225.
 RUIZ DE ELVIRA, A. (1923-): 305, 312, 319, 320, 321, 323, 324, 330, 331, 333, 335, 339, 345, 348, 349, 351, 371, 376, 380, 383, 438.
 RUIZ GARCÍA, Elisa: 163.
 RUIZ OGARA, C.: 94, 95, 96, 97, 158.
 RUIZ, Equerro: 511.
 RUIZ, Magdalena, *enana loca* (s. XVI): 209, 215, 222.
 RUNCIMAN, John (1744-1766): 361.
 RUTLAND, Duque de (s. XIII): 363.
- SABA**, reina de: 50.
 Sabiduría: 413, 418, 419.
 SABINA (Vibia) (s. I): 437.
 SABINA, Santa († h. 127): 404.
 SABIO: 428.
 SADOCK, B. J. (1933-): 89, 90, 92, 93, 94, 151, 152, 153, 156, 158, 159.
 SÁEZ HIDALGO, Ana: 134.
 SAFO (Sapphō) (h. 625- 580 a. J. C.): 425.
 SÁGARIS o SÁNGARIS: 345.
 SAHURE (V Dinastía): 189.
 SAKKIKE: 160.
 SALABERGA DE LAON, Santa († 665): 462.
 SALAS PUIG, Javier: 147.
 SALERNO, Escuela de: 51, 52, 105.
- SALERNO, Roger de (h. siglo XII): 51, 52.
 SALISBURY (Jean de) (h. 1115-1180): 500.
 SALOMÓN (h. 970-h. 931 a. J. C.): 50, 124, 128, 206, 207.
 SALVADOR (Cristo): 409.
 SALVADOR (de Horta), San (1520-1567): 396.
 SALVAJE o SALVAJES (hombre/mujer): 355, 356, 360, 485.
 SAMUEL († s. XI a. J. C.): 282, 302, 303, 361, 362, 363.
 SAN PEDRO, Diego de (segunda mitad s. XV): 356.
 SÁNCHEZ COELLO, Alonso (1531 ó 1532-1588): 81, 82, 128, 215, 222.
 SÁNCHEZ MILLÁN, Ester: 132.
 SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia: 113, 114.
 SÁNCHEZ QUEVEDO, I.: 222.
 SÁNCHEZ ROMERO, M^a Dolores: 100.
 SÁNCHEZ VIDAL, A.: 121, 124, 217, 222, 228, 365.
 SANCHO, José Luis: 495.
 SANDBY, Paul (1725-1809): 486.
 SANGARIO: 304, 334, 345.
 SANSÓN (s. XII a. J. C.): 49, 68, 278, 279, 280, 441.
 SANTERRE, Jean Baptiste (1658-1717): 503.
 SANTÍSIMA TRINIDAD: 510.
 SANTOLAYA JIMÉNEZ, J. M^a: 180, 181, 182, 183, 187.
 SANTOS OTERO, Aurelio: 496.
 SANZ MINGOTE, Lourdes: 162.
 SARA (Isaac): 283, 284, 286.
 SARA (Tobías): 251, 253.
 SARTO, Andrea del (Andrea Vannucci) (1486-1530): 176.
 SATANÁS: 104, 389, 390, 391, 403.
 SATET: 196.
 SÁTIRO o SÁTIROS: 196, 200, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 332, 336, 339, 446.
 SATURNIA: 269.
 SATURNO: 130, 132, 135, 468, 470, 471, 472, 473.
 SATZ, Mario: 234.
 SAÚL (h. 1035-h. 1015 a. J. C.): 50, 139, 361, 362, 363.
 SAULO: 271. Véase además Pablo de Tarso, Santo.
 SAXL, F.: 132, 134, 136, 342, 351, 468, 471, 472, 473, 476.

- SCHRADER, Carlos: 195, 305.
 SCHÄUFFELEIN, Hans Leonhard (h. 1480-1539 ó 1540): 356.
 SCHEDEL, Hartmann (1440-1514): 423.
 SCHEERENBERGER, R. C.: 51, 53, 54, 98, 99, 105, 107, 140, 160, 187, 192.
 SCHMIEDEL, *bufón* (s. XVIII): 129.
 SCHÖN, Erhard (h. 1491- post. 1550): 485.
 SCHOTT, Siegfried: 37.
 SCHRÖDTER, Adolph (1805-1875): 366.
 SCHUBERT, Johann David (entre ss. XVIII-XIX): 483.
 SCHULTZ-TOUGE, Christine: 226.
 SCOCCOLA, *bufón*: 128.
 SEBASTIANO (Sebastián), San († 288): 254.
 SEBASTIANO DEL PIOMBO (h. 1485-1547): 330.
 SEDECÍAS o SEDEQUÍAS († 586 a. J. C.): 49, 281.
 SEGURA RAMOS, Bartolomé: 334.
 SELENE: 162.
 SÉMELE: 307, 308, 311, 312, 315, 333, 352.
 SEMERKHET (I Dinastía): 188.
 SENDÍN BANDE, M^a C.: 90.
 SENDRAIL, M.: 47, 51, 54, 56, 83, 393.
 SENE, *enano* (VI Dinastía): 193, 194, 196.
 SÉNECA (Lucio Aneo), Lucius Annaeus Seneca (h. 3 a. J. C.-65 d. J. C.): 141, 434.
 SENEDJEMIB (V Dinastía): 189.
 SEÑOR (Dios): 104, 254, 271, 282, 288, 389, 401, 406, 456, 463, 482, 488, 501.
 SERAPIS: 44.
 SERFKA (VI Dinastía): 191.
 SESHEMNUFER (VI Dinastía): 190.
 SESHEMNUFER I (V Dinastía): 189.
 SESOSTRIS I (ss. XX-XIX. a. J. C.): 39, 46.
 SETH: 234.
 SEVERINO DE NÓRICO († 482): 508.
 SEZNEC, J. (1905-1983): 417.
 SFORZA, Maximiliano (1493-1530): 202, 204.
 SHAKESPEARE, W. (1564-1616): 87, 167, 356, 357, 358, 359, 360, 361.
 SIDE: 247.
 SIDIK: 383.
 SILENO: 306, 309, 336, 375.
 SILO: 380.
 SILOE o SILOEE, Gil de (activo último cuarto s. XV): 280.
 SILVAR, Manuel: 43.
 SILVESTRE, San (s. IV): 494.
 SIMEÓN EL LOCO, Santo (Simeón de Émesa) (h. s. VI): 481, 482.
 SIMÓN PALMER, J.: 480, 482.
 Sinagoga: 72, 288, 387, 388, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 416, 426, 439, 441, 442, 444, 457.
 SÍSIFO: 303, 351.
 SITHEDJHOTEP (XI-XII Dinastía): 197.
 SIVRY, S.: 108, 118, 360.
 SLOANE, Hans (1660-1753): 165.
 SLODTZ, Miguel Ángel (René Michel) (1705-1764): 503.
 SMETS, I.: 202.
 SMIRKE, Robert (1752-1845): 366.
 SMITH-AGREDA, J. M^a: 24, 25, 26.
 SÓCRATES, Sōkratēs (470-399 a. J. C.): 241, 414.
 SODOMITAS: 271, 272, 273.
 SÓFOCLES, Sophoklēs (entre 496 y 494-406 a. J. C.): 274, 320, 321, 325, 328, 333, 340, 349, 350, 425, 482.
 Sol (Amón): 39.
 Sol (Helio): 245, 247, 248, 337, 348.
 SOLAGUREN, Celestino: 508.
 SOLARIO, Andrea (h. 1465-1524): 459.
 SOLDEVILA Y TREPAT, R. (1828-1873): 402, 403, 408, 409, 441.
 SOLIS, Virgil (1514-1562): 314, 330, 472.
 SOPLILLO (Miguelito), *enano* (s. XVII): 222, 223.
 SORANO DE EFESO (s. II): 102, 105, 162.
 SORIA, Mario: 351.
 SOROLLA, Joaquín (1863-1923): 143.
 SORRI, Pietro (1536-1622): 509.
 SOUSA JIMÉNEZ, José M^a: 109.
 SPADA-VERALLI, Fabricio (ss. XVII-XVIII): 208.
 SPES (Esperanza): 448.
 SPIESS, Christian Heinrich (s. XVIII): 483.
 SPINOSA, N.: 140.

- SPRENGER, J. (h. 1436-h. 1495): 105, 107, 166.
 STANLEY MOSS: 454.
 STARCKY, E.: 241, 289.
 STEEN, Jan (1626-1679): 475.
 STEPHENS, Saint (Esteban, Santo) (s. I): 254.
 STERNE, Laurence (1713-1768): 135.
 STROBL, Bartolomeus (1591-1642): 116.
 STROZZI, Bernard (1581-1644): 258, 259.
 STROZZI, Filippo (1541-1582): 509.
 SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio: 326.
 SUAVES, Señora de (s. XVI): 224.
 Sueño: 387, 421, 439, 444, 445, 448.
 Suerte: 415, 424, 425, 439, 444.
 SUGERIO o SUGER, abad (1081-1151): 405.
 Sulpicio, Cayo: *Véase Galo*.
 SUNYER, Albiol: 114.
 SUTCLIFE, J.: 52.
 SWARZENSKI, G.: 405.
 SWIFT, Jonathan (1667-1745): 382, 383.
 SWITHUN, St. (Suituno de Winchester, Santo) († 862): 440.
- T**acto: 439, 450, 451, 452, 453, 454, 455.
 TALAO: 319.
 TALBOTT, J. A.: 90, 93, 151, 152, 153, 156, 159, 161.
 TALÍA: 266.
 TALIBERT, Charles François (1839-1903): 276.
 TALOS: 277, 363.
 TÁMIRIS: 237, 267, 268.
 TÁNTALO: 324, 352.
 TASSO, Torquato (1544-1595): 136, 138, 139.
 TAURO: 464.
 TAUROS: 325.
 TEANO: 277, 278.
 TELAMÓN: 349.
 TELÉMACO: 303.
 TELQUINES: 338, 348.
 TEMIS: 432, 450.
 TEMISTO: 333.
 TEMPESTA o TEMPESTI, Antonio (1555-1630): 308, 329, 330, 350, 510.
 TENIERS, David *El Joven* (1610-1690): 475, 515.
- TEODORA (s. V): 498.
 TEODOSIO I (h. 347-395): 504.
 TEOFRASTO (Theophrastos) (h. 372-287 a. J. C.): 163.
 TERESA DE JESÚS, Teresa de Cepeda y Ahumada, Santa (1515-1582): 149, 152, 161, 501, 502, 503.
 Ternura: 444.
 TERSITES: 292.
 TERTULIANO, Quintus Septimius Florens Tertullianus (h. 155-h. 220): 437.
 TERVARENT, G.: 109, 113, 473, 483.
 TESARD, Robinet (s. XV): 355.
 TESEO: 321, 353, 354.
 TESPIO: 321.
 TETIS: 339, 348.
 TEUDIS († 548): 122.
 TEUTRANTE: 345.
 Thanatos (Muerte): 421, 444, 445.
 THÉVENIN, loco († 1374): 117.
 THIERS: 375.
 THOMAS, P. (1959-): 147, 149, 150, 151, 154, 157, 158.
 THONIN, *bufón* (s. XVI): 128.
 THORVALDSEN, Bertel (1768 ó 1770-1844): 259.
 THOT (o Thoth): 234, 375.
 TIBALDI, Pellegrino (Pellegrino de' Pellegrini) (1527-1596): 296.
 TIBERIO, Tiberius Iulius Caesar (h. 42 a. J. C.-37 d. J. C.): 296.
 TIBURCIO, San († 232): 456.
 Tiempo: 91, 421, 422, 444.
 TIÉPOLO, Giambattista o Giovanni Battista (1696-1770): 185, 206, 207, 208, 460.
 TIERRA: 247, 267, 290, 330, 336, 338, 425, 432, 437.
 TIETZE-CONRAT, E.: 113, 114, 115, 120, 124, 128, 129, 140, 141, 205, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 218, 221, 222, 224, 226, 227, 230, 374, 379, 381, 384, 466, 467, 468, 480, 484, 485.
 TIMANDRA: 291, 345.
 TIMEO (hijo de Bartimeo): 401.
 TIMEO (Platón): 161.
 TIMOLEÓN: 236.
 TINDÁREO: 345.
 Tinieblas: 444.
 Tique (Fortuna): 414.
 TIRESIAS: 36, 59, 236, 263, 265, 268, 269, 270, 273, 275.

- TIRRENOS (piratas): 307, 308, 310.
TISÍFONE: 345.
TITANES: 290, 346.
TITI, Tiberio (1573-1627): 213.
TIZIANO VECELLIO (1487/1490-1576): 252, 307, 309, 315, 316, 430, 431.
TJENTI (V Dinastía): 189.
TOBÍAS: 49, 68, 83, 207, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 270, 281, 395, 446, 451.
TOBIT: 249, 253, 259.
TOLEDANO VARGAS, Mario: 348.
TOLOMEO X (o IX) Sôtēr II (h. 142-81 a. J. C.): 195.
TOMÁS DE AQUINO, Santo (1225-1274): 66, 107.
TOOSA: 293.
TORBIDO, Francisco el *Moro* (1481/83-† ?): 210.
Toro de Bronce (ídolo): 412.
TORRES ESBARRANCH, Juan José: 305.
TOUR, Georges de La (1593-1652): 68, 70.
TRAGASIA: 351.
TRAINI, Francesco (1321-1364): 76, 77, 79, 423, 424.
TRENDALL, A. D. (1909-?): 245, 328.
TREVISANI, Francesco (1656-1746): 208.
TRIBALO: 380.
TRIBOULET el Segundo (Fevrial o le Feurial), *bufón* (h. 1498- h. 1536): 128.
TRIBOULET, *enano loco* (s. XV): 208, 209.
TRIFIODORO (Tryphiodōros) (ss. V-VI): 303.
TROS: 265.
TRUONG, N.: 482.
TUCÍDIDES (Thukydides) (h. 465-h. 395 a. J. C.): 236, 320, 437.
TURNER (síndrome de): 180, 182.
TURNER, J. M. William (1775-1851): 296.
TUROLD, *enano*: 201, 202.
TUTANKAMÓN (s. XIV a. J. C. o XVIII Dinastía): 40, 191.
TUTU (XVIII Dinastía): 192.
TY (V Dinastía): 188, 189.
UBALDO DE GUBBIO, San († 1160): 507.
UCELLO o UCCELLO, Paolo (1397-1475): 492.
ULECIA CARDONA, Rafael: 146.
ULISES (Odiseo): 248, 270, 293, 294, 295, 296, 297, 303, 348, 349, 350, 438.
ULRICH von Lichtenstein (h. 1200-h. 1276): 318.
URANO: 290, 345.
URÍA, José (s. XIX): 138.
URIEL, arcángel: 288.
URREA, Jerónimo de: 359.
URTUBEY, L.: 145.
UTRILLA, Juan José: 108.
VAENIUS o **VAN VEEN**, Otto (h. 1558-1629): 299, 419.
VALCKENBORGH, Lucas van (1530-1597): 496.
VALDÉS MIYAR, M. (1948-): 90, 93, 152.
VALENGIN, Marie de (s. XV): 133.
VALENTÍN DE RECIA O DE PASAU, San (s. V): 499, 500.
VALERIANO (s. III): 456.
VALERIANO, A.: 468.
VALERIANO, Pierio (s. XVI): 413.
VALLEJO-NÁGERA, Alejandra: 88.
VALLEJO-NÁGERA, Antonio (1889-1960): 136, 138, 167.
VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio (1926-1990): 88, 89, 93, 94, 136, 139, 167.
VALLEJO RUILOBA, J.: 92.
VALLÉS, Lorenzo (h. 1830-1910): 137.
VAN DE VELDE, Jan (1593-1641): 255.
VAN DEN EECKHOUT, Gerbrand (1621-1674): 259.
VAN DER BRUGGEN, Jan (h. 1649-h. 1714): 475.
VAN DER GOES, Hugo (h. 1440-1482): 136, 139.
VAN DER HAMEN, Juan (1596-1631): 121, 228.
VAN DER HECKE, Franz (s. XVII): 296.
VAN DER STRAET, Jan (1523-1605): 207, 224.
VAN DER WERFF, Adriaen (1659-1722): 224.
VAN DER WEYDEN, Roger o Rogier (Roger de La Pasture) (principios s. XV-1464): 133.

- VAN DYCK, ANTON (1599-1641): 212, 224, 229, 243, 459.
- VAN EYCK, Jan (1390-1441): 117, 120, 403, 408, 410.
- VAN HEEMSKERCK, Marten (1498-1574): 254, 259, 308.
- VAN HEMESSEN, Jan Sanders (h. 1504-h. 1575): 259, 474.
- VAN HONTHORST, Gerard (1590-1656): 441.
- VAN KELLEN, Jan (1648-1698): 213.
- VAN LOO, Carle (1705-1765): 262, 362.
- VAN LOO, Jacob (1614-1670): 309, 315.
- VAN MANDER III, Karel (1605-1670): 211, 212.
- VAN MANDER, Karel *El Viejo* (1579-1632): 114.
- VAN ORLEY, Bernard (h. 1488-1541): 254, 259, 285, 495, 496.
- VAN ROMERSWAEL, Marinus Claeszoon (h. 1493-h. 1567): 176.
- VAN THULDEN, Theodoor (1606-1669): 499.
- VANNI, Francesco (1563-1610): 509.
- VANSITTART, sir Henry: 254.
- VARA DONADO, José: 325, 328.
- VARRÓN, Marcus Terentius Varro (116-27 a. J. C.): 383.
- VASARI, Giorgio (1511-1574): 203, 205, 388.
- VÁZQUEZ, Diego: Véase *Rollizo*. Vejez: 444.
- VELÁZQUEZ, Diego de Silva (1599-1660): 60, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 201, 208, 209, 211, 212, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 310, 515.
- VELS HEIJN, A.: 241, 255, 289.
- VENUS: 91, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 483.
- Verdad: 432.
- VERGÓS, Rafael (1462-1500): 509.
- VERONÉS, Paolo Caliari, *El* (1528-1588): 120, 205, 208, 496, 497.
- VERONESE, Bonifazio (1487-1553): 205.
- VERROCCHIO, Andrea di Michele Cioni (1435-1488): 252.
- VESALIO, Andrés (1514-1564): 22.
- VESPASIANO, Titus Flavius Vespasianus (9-79 d. J. C.): 395.
- Vespertilio o Murciélago: 413.
- VESTA: 473.
- VICTORS, Jan (1620-1676): 259, 285, 475.
- VIDAL, César: 249.
- Viento del Norte: 245, 335. Véase también *Bóreas*.
- VIGARELLO, G.: 225, 515.
- VIGNON, Claude *El Viejo* (1593-1670): 259.
- VILLA POLO, Jesús de la: 44.
- VILLANDRANDO, Rodrigo de († 1628): 222, 223.
- VILLAVARDE, Felipe: 136.
- VILLAVARDE, Fernando: 40, 252.
- VILLENA PÉREZ, Isabel: 51.
- VIRGEN (Maria): 176, 207, 388, 417, 459, 485, 502.
- VIRGILIO, Publius Virgilius Maro (h. 70-19 a. J. C.): 239, 261.
- VIRGILIO, San († 784): 510.
- Virgo (constelación): 432.
- Virtud: 299, 419.
- VISSCHER, Claes Jansz (1587-1652): 399.
- VISSCHER, Roemer (1547-1620): 114.
- VITO (De): 29.
- VITO o GUIDO, San († 303): 168, 169, 491, 500.
- VIVARINI, Antonio (Antonio da Murano) (h. 1415- entre 1476 y 1485): 506, 509.
- VIVES, Luis (1492-1540): 54, 58.
- VOGTHERR, Heinrich (s. XV). 114.
- VÖLGYESI, F.: 168, 169, 170.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet (1694-1778): 84.
- VOLTERRA, Daniele da (Daniele Ricciarelli) (1509-1566): 314.
- VORÁGINE, S. o Jacobo de Vorágine, Beato (Iacopo da Varazze) (h. 1228/1230-1298): 78, 79, 80, 457, 458, 460, 464, 486, 488, 498, 500, 501, 504, 506, 508.
- VOUET, Simon (1590-1649): 280, 299.
- VUIBERT, Remy (s. XVII): 494.
- VULCANO: 290, 375, 432.
- VYGOTSKI, Lev Semenovich (1896-1934): 34.
- WA**´TETKHETHOR (VI Dinastía): 190.
- WALKER, J. (1906- ?): 133.
- WALTHER, I. F. (1940-): 203, 297, 419.
- WATERHOUSE, John William (1849-1917): 358.

- WATTEAU, Antoine (1684-1721): 332.
- WATTS, George Frederick (1817-1904): 448, 449.
- WAUTERS, Emile (1846-1933): 139.
- WEENIX o WEENINX, Jan-Baptist (1621-1663): 254.
- WEHEMKA (V Dinastía): 189.
- WEIDITZ, Hans (h. 1495-h. 1536): 417.
- WENDELIN, San († h. 617): 509.
- WEPEMNEFERT (V Dinastía): 189.
- WEYDMANS, Nicolas (primera mitad s. XVII): 475.
- WEYER, Johannes (1516-1588): 107.
- WHITMAN MASCHERINI, Sarah: 224.
- WIERIX, Anton (1555-1604): 503.
- WIERIX, Hieronymus (1549-¿?): 503.
- WIERIX, Johan (h. 1549-h. 1618): 493, 494.
- WILDE, J.: 252.
- WILIBRORDO, San (658-† 739): 168, 169.
- WILL SUMMERS, *bufón* (s. XVI): 128.
- WILLARD B. GOLOVIN: 374, 379.
- WITZ, Konrad (h. 1400-h. 1445): 405.
- WOLF, N. (1949-): 203, 297, 419.
- WÖLFEL, D. F.: 295.
- WOLZOGEN, Hans von: 318.
- WORMBERGH, John, *enano* (s. XVII): 230.
- WURTEMBERG, Ducs du (Duques de): 46.
- YACO**: 334.
- YAHVÉ: 47, 48, 103, 104, 271, 272, 278, 279, 281, 282, 341, 361, 394, 411, 493.
- YASIÓN o YASIO: 297, 298.
- YMIR: 371.
- YÓBATES: 351.
- YOCASTA: 273.
- YOLAO: 321.
- YOLE: 321.
- YOUNG-HYMAN D.: 184.
- YUDOFKY, S. C.: 90, 93, 151, 152, 153, 156, 159, 161.
- YVAIN: 363, 364.
- ZACARÍAS**, San (entre ss. V-IV a. J. C.): 259.
- ZEIMER, Lukas (s. XV): 355.
- ZEITBLOM, Bartholomäus (h. 1455-1518): 499.
- ZENOBIO, San (334-424): 509.
- ZENÓN DE VERONA (s. IV): 507.
- ZENO*: 508.
- ZERCLAERE, Thomasin von (s. XIV): 428.
- ZETES: 245.
- ZETO: 331.
- ZEUS: 235, 247, 260, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 290, 291, 297, 298, 304, 307, 312, 315, 320, 323, 331, 332, 333, 335, 336, 339, 340, 349, 350, 356, 375, 383, 418, 432, 437, 448, 450.
- ZINN, Johann Gottfried (1727-1759): 26.
- ZUFFI, S. (1961-): 82, 400, 496.
- ZURBARÁN, Francisco de (1598-1664): 460, 461, 503.

ÍNDICE DE MATERIAS, TÉRMINOS Y CONCEPTOS

- Aberraciones mentales:** 101.
Aceptación (de las deficiencias): 36, 48, 97, 225, 398.
Acomodación: 25, 26.
Acondroplasia: 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 191, 218, 220.
 acondroplásico/a/os: 181, 182, 183, 184, 191, 195, 197, 198, 206, 215, 218, 374.
Actitud pasiva (ante la enfermedad): 187.
 véase *animismo*.
Adaptación o adaptaciones: 33, 97.
Adivinación: 45, 48, 50, 100, 102, 106, 236, 268.
 adivinar/a: 106, 439, 440.
 adivinatorias: 269.
 adivinatorio: 291.
Adivino o adivinos (*ceguera*): 35, 36, 45, 46, 48, 50, 59, 75, 98, 115, 240, 245, 264, 268, 269, 270, 273.
 (*locura*): 305, 319, 343, 344, 345, 350.
Afectividad: 93, 95, 158.
Afemia: 149.
Agua fría, prueba del (locura): 140.
 sumergir(lo) en agua helada: 140.
Agudeza de los sentidos (*ceguera*): 35.
Agudeza visual: 22, 25, 27, 28.
Aislamiento: 33, 77, 79, 92, 94, 157, 159.
 aislado o aislados: 37, 62, 77, 82, 83, 90, 94, 95, 109, 110, 433.
 aislar/aislarlos/aislarse: 100, 110, 159.
Alegórica, dimensión, versión, vertiente (de la deficiencia).
 véanse *dimensión alegórica/simbólica y vertiente alegórica*.
Alienación mental: 153.
Alienados: 120, 142.
Alteraciones en el habla: 149.
Alucinación o alucinaciones: 21, 82, 88, 90, 92, 101, 102, 104, 148, 149, 276, 346.
Alunados: 109.
 véase *lunático o lunáticos*.
Amarillo (locura, bufonería): 115, 116, 117, 120, 484.
 (*judíos, connotación negativa*): 441.
 humor: 132.
Ambigüedad (*del ciego*): 35, 45, 48, 238, 254.
 doble _ (del enano): 200.
 naturaleza ambigua (del ciego): 41.
Anartria: 149.
Anestesias y pérdidas sensoriales disociativas (F44.6): 152.
Angustia: 33, 82, 159.
 mental: 106.
Animismo (*enfoque pasivo*): 36, 49, 98, 100.

- creencias animistas: 103.
 origen animista: 160.
tendencia animista: 98.
- Anomalías psíquicas: 89, 152.
- APA (American Psychiatric Association): 89.
- Apragmatismo o falta del sentido práctico: 95.
- Arco de círculo (histeria): 154, 173, 368, 369, 490, 496, 499.
- Área hipotálamo-hipofisaria, lesiones del (enanismo): 183.
- Arpista o arpistas: Véanse *ocupaciones u oficios*.
- Arquear (hacia atrás: cuerpo, torso, espalda/s o cabeza; en histeria-epilepsia): 163.
arquea/arqueada/arqueado: 170, 173, 175, 176, 368, 491, 499, 502.
 (en locura) *arquea/arqueada*: 468, 485.
- Ascetismo: 481.
- Asesinato o asesinatos: 301, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 356, 357, 358.
asesinar/ asesina/ asesinará/ asesinó/ asesinado/s: 33, 273, 275, 291, 305, 318, 319, 323, 346, 348, 356, 358.
asesino o asesinos: 234, 318, 319, 380.
- Asilo o asilos: 51, 54.
(locura, casas de locos): 100, 122.
- primer asilo para mendigos ciegos: 78.
- Ataques convulsivos: 146.
- Ataque o ataques de epilepsia: 142, 150, 162, 499.
epiléptico: 146, 148, 150, 165, 173.
generalizada: 162.
- Ataque histérico: 153, 155, 177.
- Atemorizar:
atemoriza/ atemorizadas: 352, 493.
- Aura o auras (*crisis epilépticas*): 148, 149, 150, 157, 501, 502.
- Ausencias (*crisis generalizadas*): 147.
- Autismo infantil: 92.
- Autoestima: 97.
 baja: 186.
- Automatismos:
gestuales: 149.
verbales estereotipados: 150.
- Baño o baños**: 98, 105, 343, 393, 430.
- Báquica/s o báquico:
danza: 163.
delirio: 314.
escena: 309, 315, 369.
fiestas: 163.
locura: 100.
- Barco o barcos (de/los locos): 87, 108, 109, 110, 354.
 véanse además *stultifera navis* y *nave de los locos*.
- Bardo o bardos: 38, 40, 65.
 véase además *poeta*.
- Bastón (ceguera): 22, 33, 46, 60, 62, 67, 68, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 243, 245, 246, 256, 261, 269, 270, 397, 398, 399, 400, 411, 447, 448, 453, 454.
- Bastón (de loco): 115, 128, 143, 465, 467, 468, 477, 478, 479, 480, 485.
 véase también *cetru (de loco)*.
- Bastones (fotorreceptores): 25, 28.
- Belladona: 170.
- Belle indifférence, La (*trastorno de conversión*): 158.
- Bendición: 102, 129, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 400, 489, 505, 507, 510.
- Bilis amarilla: 101.
- Bilis negra (*atra bilis*): 101, 106, 132, 471, 489.
- Bizca/bizcos: 82, 391.
- Bonete o bonetes (con/de orejas): 483, 485.
de loco: 483.
 véanse *caperuza (con orejas)* y *capucha/capuchón (de/con/y orejas)*.
- Brujería: 58, 140, 159, 168, 170.

- bruja/o, brujas/os: 54,
98, 105, 107, 134, 140,
141, 166, 170.
- Bufón o bufones: 60, 66, 95, 98,
99, 103, 104, 108, 109, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 143, 179, 187, 188, 194,
197, 201, 206, 207, 208, 209,
210, 212, 213, 214, 215, 216,
217, 219, 221, 222, 224, 227,
228, 230, 318, 361, 380, 483,
485, 513, 514, 515.
 bufona o bufonas: 128.
 bufonadas: 129.
 bufonería: 114, 121, 122,
 221.
 bufonesco/a: 108, 121,
 479.
- Burla o burlas: 59, 107, 121,
141, 179, 184, 200, 212, 283,
292, 296, 301, 349, 350, 432,
480, 484.
 burlaban: 439.
 burlado: 284, 295, 440.
 burlan: 138.
 burlándolo: 296.
 burlara: 415.
 burlarse: 278, 294.
 burlesco: 73.
- Cabeza de loco**: 130, 132, 140,
478, 485.
 bastón con: 478.
 cetro de/con: 115, 130,
 140.
 cetros sin: 131.
- Cadenas (locura): 142, 488.
- Calvicie: 42.
 calva: 42, 230.
 calvo a calvos: 192, 200, 207.
 parcialmente: 199, 200,
 245, 378, 379.
 Calvo, Carlos II El: 362.
- Cámara anterior del ojo (*camera
anterior*): 24, 25.
- Cámara posterior del ojo (*camera
posterior*): 24, 25.
- Campo visual: 22, 28, 73.
 periférico: 28.
- Caperuza (con orejas): 109.
 con orejas: 109.
 de dos/largas orejas: 110,
 132.
 véanse además
 capucha/capuchón
 (*de/con/y orejas*), *gorro o*
 gorros (de bufón) y *bonete*
 o *bonetes* (con/de orejas).
- Capucha/capuchón (*de/con/y
orejas*): 113, 114, 115, 117, 118,
120, 121, 141, 318, 468, 476,
478, 483, 485.
 de tres cuernos: 131.
 traje de capucha: 479.
 véanse además *gorro o*
 gorros (de bufón), *caperuza*
 y *bonete o bonetes* (con/de
 orejas).
- Caridad: 57, 60, 61, 63, 75, 104,
363, 392, 516.
- Carnaval: 130.
 loco de _: 485.
- Cascabel o cascabeles: 109, 110,
113, 114, 115, 116, 117, 120,
121, 130, 131, 132, 141, 207,
208, 479, 483, 484, 485.
- Castigo o castigos: (*ceguera*): 35,
36, 38, 39, 47, 48, 49, 54, 56,
58, 73, 75, 235, 236, 237, 242,
245, 246, 247, 248, 260, 261,
264, 266, 267, 268, 269, 271,
273, 277, 279, 281, 289, 292,
296, 393, 429, 431, 432, 448.
 a quienes desafían a los
 dioses: 266.
 consecuencia de una culpa:
 39.
 de la divinidad: 237, 265.
 de/por los dioses: 235, 236.
 de/por un pecado: 271,
 393.
 de Yahvé: 394.
 enfermedad como: 83.
 favorito de los dioses:
 266.
 más terribles: 49.
 por alguna falta: 38.
 por ser infiel a las diosas:
 267.
 por sobrenatural
 deslumbramiento: 236.
 por una falta carnal: 263.

- por ver a una diosa desnuda:* 263.
que les envía Dios: 273/*de Dios:* 49, 281.
que se hereda: 49.
sexual: 246, 267.
temporal: 271.
tradicional (de Isis): 234.
(locura): 100, 102, 113, 301, 305, 310, 312, 318, 323, 325, 330, 331, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 347, 353.
a los enfermos mentales: 140.
ante una ofensa cometida a un dios: 329.
corporales: 101, 106.
físicos: 106.
por ocasionar la muerte: 301.
por un delito: 353.
preferidos por la divinidad: 102.
(epilepsia): de las divinidades: 160.
(enanismo): 376.
 Castigo divino: 30, 36, 44, 56, 58, 75, 99, 107, 236, 237, 245, 250, 260, 264, 270, 271, 329, 331, 334, 388, 450.
 Catarata o cataratas: 28, 44, 52, 68, 83, 73, 84, 85, 255, 259.
 Catatonías: 92.
 Cauterización o cauterizaciones: 44, 106, 463, 464, 473.
 Cavidad orbitaria: 23.
 Cegar: 38, 237, 242, 263, 274, 279, 290, 291, 292, 295, 297, 298.
a los niños: 58.
a los prisioneros de guerra: 50.
con la mirada: 265.
(cegar/ temporalmente): 246, 272.
(cegarla, cegarle): mediante la venda: 404.
sacándole los ojos: 291.
(cegarlo): 263, 278, 291, 294.
(cegarán al pueblo): 272.
(cegaron/ los dioses): 267, 269.
(cegar/ cegar él mismo): 235, 273, 274, 281.
 Ceguera (concepto): 21.
 Ceguera:
una de las peores enfermedades que puedan aquejar al hombre: 56.
una de las enfermedades preferidas en sus castigos por los dioses: 235.
 Ceguera absoluta: 22.
 Ceguera artificial: 46.
 Ceguera en la vejez: 68, 281.
 Ceguera legal (definición): 22.
 Celos: 247, 263, 277, 307, 332, 357, 359.
ataques de: 136.
_ de las divinidades: 260.
_ (de Hera): 318, 335, 343, 356.
celosa/o: 246, 247, 356, 438.
Hera celosa: 321, 334.
Atenea celosa: 330.
 Células bipolares o primeras neuronas: 25.
 Células ganglionares o segundas neuronas: 25.
 Centro Nacional de Oftalmología: 55.
 Cetro o cetros: 128, 189, 190, 196, 202, 222, 245, 342, 381, 415, 436, 465, 473.
(de loco): 109, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 130, 131, 132, 208, 476, 478, 483.
de/ con cabeza (de loco): 115, 140, 208.
sin cabeza de loco: 131.
véase además porra (locura).
 Ciego, carácter numinoso: 48.
halo numinoso: 275.
 Ciego, ladrón y agorero: 57.
 Ciego, ser de comportamiento malvado: 56.
 Ciego, usurero y astuto: 59.
 Ciego, vinculación con lo oscuro y el mal: 30.

- Ciego de nacimiento: 83, 84, 259, 392, 393, 396, 399, 400, 401.
 ciega de nacimiento: 83, 462.
 ciegos de nacimiento: 31, 32.
 Ciego o ciegos, falsos: 57, 60.
 CIE 10 (ICD 10, Classification of Mental and Behavioural Disorders): 89, 90, 94, 151.
 Clarividencia: 46, 244.
 Clínicas (primeras, para enfermos mentales): 105.
 Cofradía de ciegos: 53, 54.
 Cojera: 261, 375.
 cojo o cojos: 48, 137, 194, 260, 261, 299, 447.
 Colores, traje o trajes de (locura): 115, 116, 466.
 en los ropajes: 465.
 vestimenta/ vestido de: 484.
 véase traje o trajes partidos.
 Compasión: 30, 36, 41, 45, 47, 48, 57, 58, 59, 63, 69, 76, 77, 80, 82, 101, 104, 337, 351, 401, 447, 451, 453, 488.
 Compensación sensorial: 32.
 Comunión o contacto más directo con la divinidad (ceguera): 37, 40.
 Conciencia:
 alteración de/ alterada la conciencia/ conciencia alterada: 147, 148, 149, 151.
 pérdida de (la) _: 147, 148, 157.
 Conjuntiva (*tunica conjuntiva*): 24, 27.
 Conjuros: 38, 39, 104, 162, 164.
 Conos (fotorreceptores): 25.
 Contacto con los dioses: 45.
 Contrahecho/s: 103, 108, 110, 112, 137, 187, 195, 226.
 Conversión (histeria): 153, 156, 159, 168.
 reacción de: 151.
 véase trastorno de conversión.
 Convulsión o convulsiones: 145, 146, 150, 152, 164, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 177, 490, 495, 507, 509.
 de histeria: 173.
 disociativas (F44.5): 152.
 se convulsiona/ convulsionando: 175, 176, 510, 511.
 seudoconvulsiones: 152, 153.
 Córnea (*cornea*): 24, 26, 27, 28, 73, 255.
 Coroides (*choroidea*): 24, 25, 26, 28.
 Corteza visual primaria o área 17 de Brodmann: 26.
 Cretinismo: 218, 222.
 Crimen o crímenes: 202, 273, 313, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 327, 332, 337, 341, 343, 345, 347, 353, 356, 357, 358, 380, 433, 504.
 Criptogénicas (epilepsias): 154.
 Crisis auditivas: 149.
 Crisis clónicas (*crisis generalizadas*): 147.
 Crisis convulsiva generalizada: 145.
 Crisis extática: 163.
 Crisis fonatorias: 149.
 Crisis generalizadas (epilépticas): 147, 148.
 Crisis de histeria: 171, 175, 368, 492.
 Crisis histérica/s: 154, 163, 369.
 gran _: 152.
 Crisis mioclónicas (*crisis generalizadas*): 147.
 Crisis parciales (o focales): 147, 148, 149, 151.
 simple: 148.
 con signos psíquicos: 149.
 con signos sensitivos o sensoriales: 149.
 con signos vegetativos: 149.
 motoras: 149.
 compleja/s: 148, 149.
 secundariamente generalizadas: 151.
 Crisis somatomotoras: 149.
 Crisis somatosensitivas: 149.

- Crisis tónicas: 148.
 Crisis tonicoclónicas: 148.
 Crisis versivas: 149.
 Crisis visuales: 149.
 Cristalino: 24, 25, 26, 28, 68, 255.
 Ctónico: 111, 367, 371, 384, 422.
 Cuerpo ciliar (*corpus ciliaris*): 24, 25, 26.
 Cuerpo vítreo: 24, 26, 28.
 Culpa o culpas: 30, 35, 36, 39, 47, 49, 56, 84, 98, 102, 106, 107, 136, 160, 235, 236, 246, 247, 248, 260, 263, 264, 265, 268, 271, 273, 274, 276, 282, 291, 292, 306, 315, 319, 347, 348, 381, 393, 417, 427, 432, 436, 437.
Danza de San Juan: 168.
 Danza de San Vito: 168.
 Defecto: 34, 45, 48, 56, 58, 81, 82, 473.
 explotación de: 33.
 Deficiencia (concepto): 22.
 Deficiencia intelectual: 121.
 Deficiencia mental: 111, 123, 182, 222.
 Deficiencia visual: 28, 32.
 leve: 22.
 profunda: 22.
 Deficiencias de la cabeza y del tronco: 180.
 Deficiencias de los estados de consciencia y vigilia: 147.
 Deficiencias del físico (70.6): 180.
 Deficiencias intermitentes de la consciencia: 147.
 Deficiente o deficientes: 102, 107, 127.
 mental o mentales: 106, 121, 124.
 Deficiencias musculoesqueléticas: 180.
 Deforme o deformes: 48, 76, 103, 112, 123, 187, 197, 199, 200, 202, 209, 210, 212, 219, 225, 253, 375, 380, 383, 391, 402.
 enanos: 123.
 ojos: 41.
 Deformidad: 121, 143, 197, 201, 213, 215, 217, 219, 227, 261, 514.
 deformidades corporales: 516.
 Degeneración macular asociada a la edad: 28.
 Dejà vécu: 149.
 Dejà vu: 149.
 Delirio o delirios: 47, 88, 90, 92, 94, 95, 101, 103, 104, 138, 168, 307, 314, 324, 335, 342, 348, 359, 409.
 báquico: 314.
 extravagante: 90.
 místico: 266, 307, 314.
 Demencia o demencias: 100, 101, 137, 339, 348.
 precoz (dementia praecox): 92.
 senil: 139, 467.
 Demente: 94, 103, 121, 142, 488.
 Demoníaco: 117, 201, 354, 427.
 agente _: 367.
 carácter (malvado o) _: 427.
 origen _: 373.
 padecimiento _: 164.
 principio _: 390.
 Demonización: 57, 75, 105, 388.
 Demonología: 101, 159, 169.
 Demonopatía: 153.
 Depresión/depresiones: 31, 88, 89, 90, 92, 113, 134, 157, 186.
 depresión endógena: 139.
 Desamparo: 81, 243, 249.
 Desconcierto mental: 90.
 Desconfianza: 30, 33, 57, 58, 69, 76, 77, 447.
 Desnudez: 137, 226, 265, 309, 316, 421, 434, 435, 493.
 asociada con pureza o autenticidad: 42.
 (característica de la locura): 465, 480.
 parcial: 139.
 Desnudo o desnudos (*ceguera*): 62, 72, 263, 412, 422, 427, 428, 434, 435, 440, 443, 445, 454.
 (locura): 114, 309, 311, 315, 326, 328, 337, 340, 342, 344,

- 350, 355, 356, 359, 363, 468, 472, 478, 480, 483.
(epilepsia-histeria): 175, 492, 494, 495.
(enanismo): 188, 189, 190, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 225, 226, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381.
semidesnudo o semidesnudos (locura): 135, 309, 477, 479, 482.
(epilepsia-histeria): 175, 490, 493, 495.
(enanismo): 375.
Desorden mental: 136, 140.
Desorientación temporoespacial: 90.
Desprotección: 72, 81.
Destierro/s: 89, 108, 320, 333, 335, 336, 338, 351, 353.
desterrados: 107, 122.
Desvalido: 69, 79, 80, 255, 275, 393, 453.
Determinismo orgánico: 51.
Difteria: 65.
Dimensión alegórica/ simbólica:
(de la ceguera): 21.
de la locura: 88.
véase *vertiente alegórica*.
Dimensión física:
(de la ceguera): 21.
de la locura: 88.
véase *versión (o vertiente) física*.
Dimensión mítica/ mitológica:
de la ceguera: 21.
de la locura: 88.
véase *vertiente mítica*.
Dioptrio ocular: 23.
Diosa lunar: 346.
véanse *divinidades lunares y luna*.
Discapacitados: 59, 60, 75, 76, 77, 80, 137.
intelectual/es: 106, 120, 126.
mentales: 104.
Discriminación: 120, 186.
discriminativo/a/
discriminatorio:
atuendo _ : 113.
distintivo (que discrimina): 114.
trajes _ : 120.
marca _ : 120.
Displasias: 182, 183, 199.
óseas: 181.
Divinidades lunares, capaces de provocar ataques (epilepsia): 162.
véanse *diosa lunar y luna*.
Don:
(concedido por los dioses al ciego): 45.
de la adivinación/ profecía/ profético/ de profetizar: 102, 264, 268, 269, 270.
de Yahvé (fuerza a Sansón): 279.
que los dioses otorgan (demencia): 100, 348.
Dones:
ciego poseedor de: 30.
divinos: 415.
locura otorgadora de: 102.
otorgados al ciego: 236.
reparto arbitrario (figuras alegóricas ciegas): 414.
DSM IV (Disease Statistical Manual): 89, 90, 93, 94, 151, 152, 156.
Educabilidad (en/de los ciegos): 58, 59.
Eléboro: 102.
negro: 162.
Elongación de las extremidades: 183.
Embruajados: 121.
Empirismo: 36.
véase *enfoque activo*.
Enajenación mental: 343.
enajenado: 94, 303, 365.
enajenado mental: 487, 488.
Enanismo (concepto): 180.
Enanismo hipofisario: 180, 182, 183, 186, 213, 218.
Enanismo hipofisario o por déficit de hormona de crecimiento (GH): 182.
Enanismo, una de las discapacidades más sometidas

- a la curiosidad y humillación: 187.
- Enano o enana (concepto): 180.
- Enano, vinculación con el mal: 514.
- Enanos, naturaleza siniestra: 220.
- Encadenamientos (locura): 101.
encadenaba/n: 106, 486.
 véase *cadena*s.
- Encierro o encierros: 94, 96, 97, 101, 137, 138, 142.
- Endemoniado/a/os/as: 98, 121, 145, 146, 153, 154, 159, 165, 168, 170, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 305, 486, 487, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 500, 503, 507, 508, 509, 510, 511.
- Energúmeno o energúmenos: 164, 165, 166.
- Enfermedad o enfermedades:
algo impuesto de modo sobrenatural: 98.
a modo de castigos: 35.
atribuida a factores psicológicos: 152.
castigo por maldades cometidas: 75.
causa de posesión por parte de espíritus: 160.
causadas por fuerzas exteriores: 489.
comicial: 165.
como un castigo: 83.
connotaciones con lo divino/heroico: 367.
connotaciones negativas: 179.
consecuencia de causas mágicas o religiosas: 36.
consecuencia de castigo divino: 75.
consecuencia de fuerzas ajenas al hombre: 54.
consecuencia de un/del pecado (o falta): 47, 104.
contagiosas: 54, 167.
curación de las _ mediante los milagros: 56.
dada por un/resultado de su castigo (divino): 47.
de la epilepsia: 162, 497.
de la histeria: 162.
de la locura: 117, 319, 487.
de manchas blancas: 255.
de San Acario: 486.
de San Cornelio: 497.
de San Pablo: 502.
del útero: 161.
demonios/démon/es, causante/s de la/s _: 100, 101, 162, 201.
demonios de la: 164.
discapacitantes: 36, 41.
enanismo, relacionado/asociación con la _: 514.
(englobadas bajo el término de posesión): 164.
entendidas como causas internas del propio cuerpo: 100.
enviada mediante sus flechas: 263.
enviadas las _ de la locura y la lepra: 345.
epiléptica/de la epilepsia: 145, 147, 497, 502.
espíritus causantes de la _: 98.
extrañas: 353.
física/s: 21, 98.
genética: 28.
idea de _ se individualiza: 83.
infecciosas: 27, 93.
lado oscuro y mágico de la _: 54.
llamada sudor inglés: 423.
maldad y pecado asociadas a las _: 75.
más terribles (ceguera y locura): 159.
melancólica: 134.
misteriosas: 343.
natural: 236.
nerviosa/del sistema nervioso: 146, 147, 497.
neurológicas: 151.
oculares/de los ojos de la visión/de la vista: 38, 44, 45, 251, 456, 459.
origen ambiental: 235.

- origen animista*: 160.
origen divino (punitivo): 44, 235.
origen en un castigo divino: 237.
origen natural/asociado a causas naturales: 44, 98, 105.
origen traumático: 235.
pecado vinculado a la _ / vinculaba a la _ con el pecado: 51, 53, 187.
por el desgaste físico del cuerpo: 281.
predisposición orgánica: 51.
provenían de un pecado/castigo de un pecado: 393.
proviene/n de Dios: 47, 58.
proviene de dioses: 235.
(provocadas por brujas y demonios): 107.
prueba que no dejaba de ser un castigo: 393.
psiquiátricas: 151.
psíquicas: 93, 178.
que suelen enviar los dioses como castigo individual: 235.
reumática inflamatoria: 262.
se atribuyesen a posesión: 102.
simbólica: 464.
sistémicas: 151.
somática: 151.
trato asistencial de la _: 107.
un mayor conocimiento de las _: 514-515.
vistas como un pecado: 236.
- Enfermedad/es mental/es: 88, 89, 93, 94, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 113, 135, 136, 140, 141, 158.
 Enfermo/s mental/es: 88, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 140, 168, 465.
 Enfermedad sagrada: 149, 161.
- Enfoque activo (empirismo): 36, 98, 101, 102.
 Enfoque pasivo (animismo): 36, 98, 101. Véase *animismo*.
 Epidemia o epidemias: 137, 167, 168, 169.
 de danzantes: 170.
 de epilepsia-histeria: 168.
 de histeria: 158.
 de locura: 303, 306, 307.
 de mal de San Vito: 169.
 mentales: 168.
 Epilepsia (concepto): 146.
 Epilepsias parciales: 158.
 véase *crisis parciales (o focales)*.
 Epiléptico/a/os/as: 106, 120, 150, 152, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 178, 200, 201, 499, 500, 502, 504, 508, 511.
 ataque o ataques epilépticos: 146, 148, 150, 153, 165, 173.
 crisis _: 147, 148, 149, 150, 151, 499, 501.
 crisis (epilépticas) generalizadas: 147, 148.
 descargas _: 154.
 enfermedad _: 145, 147.
 enfermo _: 165.
 epilepticus sic curabitur (cuidados de atención epilépticos): 165.
 espasmos: 148.
 foco _: 148.
 interrupción epiléptica del lenguaje: 149.
 manifestación _ (aura): 148-149.
 síndromes: 147, 154.
 status _: 150.
 Epileptoide o epileptoides, ataque o ataques: 146, 169.
 período: 176.
 Errabundo: 122.
 Errante o errantes: 100, 108, 313, 352.
 andar/anda/andaba/andaban/anduvo _: 137, 320, 331, 332, 336, 344, 351, 361, 364.

- animal _ (útero):* 161, 162.
condición _ : 355.
locura _ : 302.
peregrino _ : 74.
vagar/vaga _ : 319, 351, 356, 363.
- Esclavos: 118, 129.
ciegos: 38.
niños con anomalías: 47.
(locos bufones): 112.
(enanos): 194.
- Esclera (*sclera*): 24, 25, 27, 28.
 Esclerótica: 24.
 Esclero-córnea: 23.
 Escritura en relieve: 59.
 Espasmo o espasmos: 145, 148, 150, 154, 165, 172.
 Espíritu o espíritus: 46, 98, 99, 100, 104, 105, 130, 160, 164, 237, 267, 269, 274, 290, 295, 319, 356, 361, 362, 371, 394, 411, 412, 448, 460, 463, 489, 495, 500.
hombre: 393.
impuros: 104.
inmundo: 494.
maligno/s: 58, 98, 99, 160, 164.
malos _ /mal _ : 98, 165, 361.
mudo: 171, 489.
orgiásticos: 314.
secundarios: 346.
vengador: 319.
- Exclusión social: 179, 182, 184.
de los otros: 184.
- Expulsar(lo) (al aquejado de enfermedad o deficiencia): 49.
expulsado/de la sociedad (loco): 341, 355.
expulsión, degradados o inútiles: 197.
- Expulsión o expulsiones (*de démones, demonio/s, diablos, energúmenos, o espíritu/s*):
expulsa: 166, 489, 492, 494, 504, 506, 507, 508, 509, 510.
expulsaba: 503.
expulsan: 509.
expulsar: 99, 164, 165, 171, 496, 504, 511.
- mediante la fe:* 489.
expulsado/s: 100, 166, 495, 503, 504.
expulsando: 165, 496, 508.
expulsión/es: 104, 493.
expulsó: 503.
- Esquizofrenia o esquizofrenias: 88, 89, 92, 136, 138.
paranoide (fantástica o parafrenia): 92.
infantil: 92.
- Estereotipias: 92.
 Estigma o estigmas: 31, 200, 481.
estigmatizarla: 87.
- Estrabismo: 82.
estrábico/a/os: 82, 126, 221, 451.
- Estupidez: 111, 115.
véase además necedad.
- Exaltación de las pasiones: 88.
- Exilio: 57, 321, 324.
- Exorcismo o exorcismos: 98, 100, 104, 106, 146, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 177, 489, 491, 492, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510.
- Exorcizar:
exorciza: 506, 509.
exorcizado: 161.
exorcizando: 498, 505, 506, 507, 509, 510.
exorcizase: 98.
- Éxtasis histérico: 163.
- Extracción o extracciones: 98.
(piedra de la locura): 473, 474, 475, 476.
- Factores biológicos (histeria):** 156.
- Factores psicoanalíticos (histeria):** 156.
- Falta o faltas (*error/errores*): 58, 235, 237, 246, 276.
carnal: 263.
cometida: 38, 47, 236.
con un trasfondo sexual: 263.
grave: 200, 265.
más o menos grave: 47.
propia o propias: 274, 276.

- sexual: 248, 260.
 u ofensa contra los dioses: 236.
falta (carencia, defecto):
agrada cuanto _ (Libet qui caret): 114.
de alguno de los dos órganos de la visión: 21.
de coordinación (catatonías, etc.): 92.
de cordura: 365, 366.
de crecimiento: 183.
de/de la visión: 34, 409, 411, 423, 433, 439.
de entendimiento: 88.
de fundamento: 221.
(faltas) de juicio: 121.
(faltas) de vista: 60.
de la fe: 489.
de malicia: 425.
razonamiento: 391/*raciocinio:* 435.
de sus globos oculares: 69.
de tensión muscular: 176.
de tono muscular: 177.
de un cromosoma: 182.
de un ojo: 82.
del sentido práctico (apragmatismo): 95.
más gestos de extrañeza o devoción: 491.
 Fascículo óptico (*nervus opticus*): 24, 26.
 Fase tónica (del período epileptoide): 176.
 Fenómenos histéricos: 168.
 Fenómenos relacionados con la vida mística: 481, 482.
fenómeno/s místico/s: 481, 482.
 Fenómeno o fenómenos (*apariencia física*): 121, 179, 187, 376.
curiosos: 195.
de feria: 230.
maravilloso: 515.
 Fiesta de/de los/ locos: 129, 130, 132.
 Física, dimensión, versión, vertiente (de la deficiencia).
véanse dimensión física y versión (o vertiente) física.
 Flema (o pituita): 101.
 Fotorreceptores: 25.
véanse conos y bastones.
 Fóvea: 25.
 Frenesí: 47, 101, 102, 106, 487.
profético: 348.
 Frenético: 106.
Ganancia primaria (*trastorno de conversión*): 158.
 Ganancia secundaria (*trastorno de conversión*): 158.
 Genialidad: 135, 141, 142, 161, 212.
genio: 135, 167.
 Genio o genios (mitología): 245, 338, 384.
 Gorro o gorros (de bufón): 113, 114, 115, 117, 127, 130, 131, 230, 485.
cónico o cónicos: 131.
con/de/de dos/ orejas: 130, 131, 483.
de loco: 467.
puntiagudo: 203.
terminado en tres puntas/de tres puntas/de dos puntas: 117, 479.
tricornio: 130.
véase capucha/capuchón (de/con/y orejas).
 Glaucoma: 28, 68, 73.
 Globo ocular/globos oculares: 23, 24, 26, 28, 67, 69, 82, 149, 172, 366.
 Gran ataque convulsivo: 153.
 Gremios: 54, 66.
Habilidad musical: 40, 66, 268.
 Hechicería: 54, 513.
hechicero/a: 98, 103, 357, 358.
hechiceros: 107.
 Hechizo o hechizos: 99, 100, 346, 390.
 Hemiplejía: 123.
hemipléjico: 123.
 Herejía o herejías: 54, 107, 116, 506.
herejes: 54, 107.

Héroe o héroes: 38, 100, 233, 234, 242, 243, 244, 263, 277, 278, 290, 298, 301, 302, 303, 318, 320, 321, 322, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 359, 360, 365, 367, 368, 379, 381, 384.
literario oficial: 365.
legendario: 248.
místico: 318.
pacífico: 249.

Hidrocefala, cabeza: 218.

Hipocondría: 153.

Hipocrecimiento: 183.

Hipótesis del miedo: 101.

Histeria (concepto): 146.

Histeroepilepsia:
convulsiones de: 173.
crisis de: 491.
síntomas de: 169.

Holgazanería: 57.

Hombre/s de placer: 121, 126, 127, 128, 214, 480.

Hombre/s lobo: 355.

Hombre/s salvaje/s: 355, 356, 360.

Horca: 55, 492.
ahorcarse, ahorcamiento: 305.

Hormona del crecimiento (GH): 182, 183.
déficit de _ / de GH: 182, 183, 186.

Hormona somatotropa: Véase *hormona del crecimiento*.

Hospitales: 51, 54, 55, 83, 87, 105, 106, 141, 178, 461.
primeros hospitales: 53.

Hostilidad: 57, 402.

Humillación: 184, 187, 242, 279, 439.
humillado: 33, 268.
humillante/s: 197, 468.
humillar: 341.

Humor acuoso (*humor aquosus*): 24, 25, 26, 28, 44.

Humores: 44, 101, 132.
humor espeso: 161.
humor melancólico: 165, 132.
véanse temperamento y temperamentos (los cuatro).

ICD 10 (*Classification of Mental and Behavioural Disorders*): 89, 90.
véase CIE 10.

Identificación, La (*trastorno de conversión*): 158.

Idiopática/s (epilepsias): 154.

Idiotéz: 126.
idiotas/s: 73, 126.
Idiota, El: 150, 502.

Ignorancia: 30, 101, 391, 394, 402, 406, 411, 412, 413.

Imágenes engañosas: 101.

Imposición de la mano/de manos: 106, 284.

Impureza: 103, 304, 457.
cerdo (símbolo de la): 327.
sentimiento de: 106.

Impuro/s: 48, 49, 104, 404, 437, 459.

Inadaptación social: 89.

Incapacidad mental: 221.
véanse deficiencia mental y oligofrenia.

Incomprensión: 96, 104, 480.
incomprendidos: 94.

Inconsciente/s: 30, 96, 159, 346, 383, 430, 484.
conflicto intrasíquico: 156.
conflicto: 158.
deseos: 430.

Indefensión: 45, 58, 157, 275.

Infanticidio: 35, 36, 45, 47, 56, 58, 99, 104, 187, 194.

Ingenio e ingenios: 59, 439.
(loco/s) ingenioso/s: 103, 142, 365, 384.
sabio loco e _: 141.

Inquietud: 45, 46, 87, 150, 151.
inquietudes: 448.

Inseguridad: 33, 157.

Inserción social: 97, 158.

Inspiración: 135, 347, 481.
del cielo: 102.
poética: 100.

Insuficiencia mental: 123, 126.

Integración: 33, 34.
social: 184, 186.

Intervención divina en ciertas conductas anómalas: 161.

Inválidos: 54.

Invidente, vínculo con la realidad sobrenatural: 84.

Iris (*iris*): 24, 25, 26.

Joroba: 199.

Jorobado o jorobados: 67, 112, 137, 189, 191, 195, 198, 199, 227, 384.

Joyas (enanismo): 188, 189, 190, 191, 513.

véase en *ocupaciones y oficios: enanismo, joyeros y orfebres.*

Joyería: 189.

véase en *ocupaciones y oficios, enanismo, joyeros, orfebres.*

Juglar o juglares: 121, 485.

Juicio (locura):

perdía el: 365.

personas faltas de: 121.

privación del: 87.

volvió el: 352.

(*ceguera*):

sin _ / ciego en cuanto al _: 426.

Lazarillo: 46, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 74, 78, 80, 81, 248, 269, 275, 276, 279, 402, 443, 453.

dos lazarillos: 275.

Lepra: 51, 52, 166, 235, 297, 345, 396.

leproso: 76, 120, 470.

Letargo (lethargia): 106.

Leucemia: 73.

Leucoma: 73, 82, 255.

Limbo: 24.

Limosna o limosnas: 50, 62, 65, 67, 71, 78, 79, 80, 227, 242, 243, 255, 401, 516.

Lisiado o lisiados: 76, 77, 78, 230, 447.

Locos bufones: 111, 113.

Loco fingido (*falso loco*): Véase *locura fingida: loco fingido o locos fingidos.*

Locura (concepto): 87-88.

Locura báquica o ritual: 100.

Locura, causa divina o sobrenatural: 100.

Locura de amor: 100.

Locura en la vejez: 139.

Locura, error de los sentidos o del razonamiento: 140.

Locura fingida: 303.

loco fingido o locos

fingidos: 121, 122, 123, 126, 127.

Locura profética (*mantiké*): 100, 347.

Luna (*relacionada con la locura*): 109.

(*relacionada con la epilepsia-histeria*):

ataque de los malos espíritus, relacionado con el curso de la: 165.

(*epilepsia, vinculada a/ relacionada con/ influencia de la:* 162.

fases de la _ , capaces de desencadenar estos ataques (epilepsia): 162.

(*influencia de la _ , en* *ataque de epilepsia generalizada:* 162.

rehuir de los metales afines a la: 162.

(*representada sobre cabeza de poseso*): 494.

Lunático o lunáticos: 109, 165, 171, 173, 480, 494.

endemoniado _: 494.

véase además *luna.*

Macrocefalia: 199, 205, 213.

macrocéfala: 198, 221, 226.

Mácula: 24, 25, 28.

Magia: 36, 44, 98, 100, 103, 104, 162, 234, 346.

negra: 98.

Mágico/a:

arma mágica: 314.

aureola: 31.

capacidades mágicas: 391.

causas mágicas: 36, 98, 235.

collar mágico: 319.

cuadrado mágico: 471.

- lado oscuro y mágico del
 ciego: 54, 58.
papiros mágicos: 104.
pensamiento mágico: 36.
plantas mágicas: 170.
poder o poderes mágicos:
 98, 244.
prácticas mágicas: 44, 103.
remedio mágico: 364.
rituales mágicos: 98.
soluciones mágicas: 49.
trono mágico: 375.
vestido mágico: 319.
- Maldad: 60, 68, 75, 111, 180,
 200, 210, 220, 271, 336, 346,
 391, 426, 432, 433, 450, 489,
 493, 513.
 maldades: 75, 245, 433.
- Mal de ojo: 38, 58, 199, 348,
 391.
- Maleficio o maleficios: 107, 390.
- Maligno o malignos: 76, 445.
démon: 367.
espíritus o espíritus: 58,
 98, 99, 160, 164.
genios: 245.
- Mancos: 76, 194.
- Mandrágora: 102.
- Manía: 90, 92, 100, 101, 106,
 142, 348.
- Maníaco: 106.
- Manicomio o manicomios: 123,
 138, 141, 142.
primer _ europeo: 143.
- Marginación: 34, 58, 76, 158,
 166.
- Marginado o marginados: 30, 33,
 57, 66, 110.
- Masajes: 98, 105.
- Matriz: 146, 161, 162.
- Megacefalea: 181, 192.
- Melancolía: 88, 90, 101, 102,
 105, 106, 132, 133, 134, 135,
 139, 353, 361, 362, 363, 422,
 468, 471, 473.
flemática: 134.
(mélaina kholé): 101.
- Melancólico/a/os: 106, 110, 132,
 133, 134, 135, 136, 139, 334,
 362, 366, 469, 470, 471, 473,
 474, 476.
aflicción: 134.
- artista*: 141.
aspecto: 127.
carácter: 469, 473.
colérico: 134.
enfermedad: 134.
estupor y apatía: 136.
inactividad: 471.
melancolicus: 472.
planeta: 132, 470.
postura (propia) del: 133,
 135, 138, 354, 472, 473,
 476.
sanguíneo: 134.
véanse temperamento,
temperamentos y humor.
- Meloterapia: 169.
véase música: (melancolía
tratada por medio de la _).
- Mendicidad: 38, 40, 45, 48, 54,
 57, 62, 104, 243.
mendigar: 54, 57, 58, 59,
 68, 71.
- Mendigo o mendigos (*ceguera*):
 35, 46, 50, 54, 55, 56, 57, 58,
 59, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 72,
 75, 77, 78, 79, 80, 81, 258, 387,
 392, 397, 399, 453, 454, 455,
 462.
falsos mendigos: 57.
(locura): 98, 108, 135,
 141, 470.
(enanismo): 194.
- Micromelia: 181.
- Midriasis o miosis: 149.
- Miedo: 30, 35, 36, 45, 57, 58,
 101, 157, 158, 237, 302, 322,
 458.
- Milagro o milagros: 56, 74, 76,
 78, 80, 142, 170, 173, 174, 175,
 176, 230, 250, 254, 258, 392,
 395, 396, 400, 401, 402, 458,
 459, 464, 489, 490, 491, 492,
 493, 494, 495, 496, 498, 499,
 506, 507, 508, 509, 510, 511.
milagrosamente: 49, 460.
milagroso: 271, 339, 417.
- Miopía maligna o magna: 28.
- Misterio: (*ceguera*): 31, 39, 45,
 49, 82.
(locura): 89.
(enanismo): 219, 383.
- Misticismo: 482, 502.

- religioso: 318, 465.
 locura como _ : 480.
 Místico/a/os/as: 150, 481, 482, 501.
 aspecto _ : 453.
 ayuno _ : 481.
 héroe _ : 318.
 loco _ : 318.
 locura _ : 311, 342, 480, 481, 482.
 tendencias _ : 482.
 vida _ : 481, 482.
 vivencia _ : 481.
 véase además en *delirio*: *místico*.
 Mítica, dimensión, versión, vertiente (de la deficiencia).
 véanse *dimensión mítica/mitológica y vertiente mítica*.
 Mito (concepto): 233.
 Modelado o imitación: 156, 168.
 Movimientos anormales: 92, 152, 176.
 Movimientos automáticos: 149.
 Mudos: 230.
 (sordomudos): 230.
 Muleta o muletas: 62, 135, 468, 470.
 Mundo sobrenatural: 395.
 comunión con el: 46.
 mensajes del: 102.
 Música: 40, 42, 43, 45, 50, 66, 90, 118, 135, 236, 246, 311, 313, 314, 346, 361, 362, 372.
 don otorgado por comunicación con divinidad: 42.
 función psicoterapéutica: 361.
 (locura/posesión a través de la _): 346, 348.
 (melancolía tratada por medio de la _): 139, 361, 362.
 véase además *meloterapia*.
 Mutilación de niños (ceguera):
 se los mutilaba (para mendigar): 58.
 Mutilado o mutilados: 48, 110, 112.
 Mutismo: 152.
 Narcisismo: 96.
 Naturalista, origen de la locura: 100.
 naturalismo: 100.
 Nave de los necios/de los locos: 108, 109, 110, 112, 114, 141.
 véanse además *barco de los locos y stultifera navis*.
 Necedad: 110, 115, 141, 465, 474, 477.
 necio o necios: 108, 110, 111, 113, 114, 115, 122, 141, 299, 418, 427, 473, 477, 478, 479.
 Negro o negros (*acompañantes, locura y enanismo*): 99, 128, 129.
 enana negra: 192.
 negrito: 205, 207.
 niño _ : 208.
 sirviente _ : 207.
 (en vasija, rhyton): 379.
 (Pecado): 435.
 diablo/demonio _ : 508, 509, 510.
 fantasmas _ : 359.
 Nervio óptico: 22, 25, 26, 28.
 n. opticus: 24.
 Neurosis: 89, 152, 153, 158.
 Nictalopía: 51.
 Nictalmos: 51.
 Normalidad (psiquiatría): 94.
 Obispo de los locos: 129, 130.
 véase además *papa de los locos*.
 Ocupaciones u oficios:
 Ceguera:
 alfareros: 46.
 arpista o arpistas: 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 239, 243.
 bufón: 66.
 cantor o cantores: 41, 42, 43.
 cantor de romances: 68.
 cantor épico/de epopeyas: 45, 46.
 estafadores: 57.
 guardianes nocturnos: 50.
 heteras: 39.
 labores manuales: 39.

- masajistas*: 38, 50.
médiums: 46.
mendigos ambulantes: 58.
mendigos rezadores: 58.
músico o músicos: 35, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 65, 66, 68, 69, 71, 75, 111, 267, 361, 363, 423, 441, 457.
dedicarse a la música: 50.
plañideras: 39.
poetas: 35, 38, 40, 46, 75.
porteros: 38.
sepultureros: 46.
tareas de artesanía: 50.
trabajo en las tierras: 50.
violinista: 68.
- Locura:**
- acompañantes (domésticos)*: 112.
bufones: 99, 103, 104, 108, 111, 112, 113, 121, 122.
músico o músicos: 111, 135.
poetas: 136.
- Enanismo:**
- acompañante/s (domésticos)*: 113, 203, 209, 214, 215, 218.
acompañaron a los difuntos: 194.
arpista: 190, 191.
bailarín/a/as/es: 188, 190, 192.
bufones: 194, 201, 214.
cómicos ambulantes: 229, 230.
consejeros: 187.
cuidado de/ cuidaron animales: 194, 201.
director de telares (Seneb): 194.
doméstico/s (o bufones de compañía): 188, 201, 202, 206, 207, 218.
acompañantes _: 209.
joyero/s: 187, 189, 194.
músico o músicos: 200, 227, 230.
orfebres: 187, 190, 374.
paje: 201, 207, 229.
parte del séquito (de poderosos): 195, 201, 208, 209.
pintor de miniaturas (Ricardo Gibson): 229.
porteadora/as/es: 188, 189, 190, 191, 194.
secretario o escribano (don Diego de Acedo): 222.
- Oftalmia u oftalmias**: 21, 459.
- Ojo u ojos:**
- abierto o abiertos*: 21, 192, 239, 246, 249, 253, 256, 297, 357, 400, 403, 451, 460, 462, 499.
entreabiertos: 239, 251, 255, 256, 258.
muy abiertos: 85, 173, 259, 279, 334.
parcialmente abiertos: 451.
arrancar los _ /arrancándole los _ / arrancados: 73, 266, 278, 279, 291, 460.
arrancarse los _: 46.
ausencia de _: 22.
(carencia): carece/n de _: 72, 291, 413.
cerrados: 21, 35, 41, 46, 60, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 77, 81, 82, 135, 173, 192, 239, 240, 243, 245, 254, 258, 270, 275, 284, 285, 289, 298, 397, 399, 401, 421, 423, 424, 439, 445, 447, 451, 453, 459, 475, 476, 502.
con dos pupilas: 389, 390.
distinguibles: 42.
dramáticamente cerrados: 42.
emétrope o normal: 22, 23.
entrecerrados: 63, 80, 446, 447, 453, 460.
falta de un _: 82.
hundido o hundidos: 67, 82, 127, 195, 239, 270, 451.
vendados: 38, 43, 403, 404, 411, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 424, 425, 430, 432, 433, 434.

- 440, 443, 445, 448, 450.
véase *venda sobre los ojos*.
- Ojo, capacidad para producir el mal: 58.
- Oligofrenia: 218, 222.
oligofrénico u oligofrénicos: 121, 127.
- OMS (Organización Mundial de la Salud): 22, 89, 90, 92, 93, 147, 152, 180.
- Opistótonos: 368.
- Ora serrata: 26.
- Orejas de asno: 110, 113, 114, 117, 411, 412, 483, 485.
de burro: 408, 485.
- Orfebrería: 513.
véase en *ocupaciones y oficios*: *enanismo, orfebres y joyeros*, además de *joyas*.
- Origen idiopático, causas (enanismo hipofisario): 183.
- Oscuro (lo) (vinculación con el mal, la magia y el misterio): 30, 54, 58, 117, 133, 346, 383, 384, 408, 471, 513, 514.
- Oscuridad (vinculación con el mal): 30.
- Otros trastornos disociativos (de conversión): 152.
- Otros trastornos mentales debidos a lesión o disfunción cerebral o a enfermedad somática (F06): 151.
- Palpar** (ceguera):
palpa: 297, 453.
palpan: 72, 453.
palpando: 72, 258, 275, 296, 451.
palpándolos: 293.
- Papa de los locos: 129, 131.
véase además *obispo de los locos*.
- Papila óptica: 25.
- Parálisis: 123, 152, 164, 514.
del facial: 123.
histéricas: 152.
- Paranoia: 88.
- Pasión o pasiones: 69, 88, 134, 245, 267, 271, 351, 408, 426, 429, 445, 460, 483.
- Pasión (de Cristo): 279, 403, 405, 439, 441.
- Pecado o pecados: 36, 47, 51, 53, 54, 56, 58, 74, 75, 103, 104, 106, 107, 108, 200, 201, 234, 236, 271, 273, 281, 282, 312, 318, 393, 404, 417, 427, 435, 436, 437, 438, 445, 514, 515.
carnal: 445.
contra el sexo: 237.
de la visión: 236.
de tipo sexual: 464.
enfermedad consecuencia de: 47.
pecado original: 47, 106, 392, 393, 435.
pecador o pecadores: 56, 64, 75, 236, 403, 427.
vinculado a la enfermedad: 187.
- Pena o penas: 45, 132, 304, 352, 448.
apenado/a: 46, 50, 69, 356.
- Percepción visual: 22, 25.
- Pérdida de la memoria y de la orientación: 90.
- Pérdida del conocimiento: 106, 145.
pérdida brusca: 146.
perdido el conocimiento: 169.
- Peregrino o peregrinos: 57, 74, 108, 169, 170, 411, 480, 497, 498, 504, 516.
peregrinación o peregrinaciones: 57, 78, 105, 191, 498.
peregrinaje/s: 46, 89, 168, 169, 170, 178.
- Perro o perros (*ceguera*): 34, 62, 67, 69, 71, 251, 252, 253, 398, 454, 455.
perros de Júpiter: 264.
(locura): 108, 117, 118, 128, 129, 135, 325, 346, 468, 471, 472, 478.
(enanismo): 189, 190, 191, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 224, 229, 230.

- Personalidades anormales o personalidades psicopáticas: 89.
- Perturbado o perturbados: 94, 104, 350.
- Pesimismo: 133.
- Peste o pestes: 58, 107, 130, 167, 236, 273.
 apestados: 167.
- Picaresca o picarescas: 61, 64, 69, 80, 82, 83.
- Picaro o pícaros: 57, 59, 121.
- Pobreza: 54, 56, 57, 62, 65, 108, 249, 465, 487.
- Porra (locura): 115.
 cachiporra: 355, 466.
 véase cetro o cetros (de loco).
- Porvenir (predice o interpreta adivino ciego): 36, 45, 264.
- Poseído/a/os/as: 99, 100, 107, 145, 146, 159, 161, 162, 165, 171, 172, 175, 176, 177, 278, 310, 312, 314, 316, 486, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511.
- Posesión o posesiones (por espíritu o espíritus): 98, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 111, 140, 145, 149, 150, 151, 153, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 171, 176, 178, 201, 289, 293, 314, 345, 347, 348, 367, 369, 486, 489, 491, 492, 493, 494, 502, 503, 508.
- Poseso/a/os/as: 145, 146, 162, 163, 165, 166, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 315, 348, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 500, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511.
- Posturas ilógicas (fase de): 146.
- Posturas pasionales (fase de): 146.
- Presión intraocular: 24, 26.
 ocular: 68.
- Problema de Molyneux: 84.
- Profecía o profecías: 45, 268, 269, 282, 289.
- Profético:
 don: 268.
 pájaro: 291.
 frenesí: 348.
- Prognatismo: 218, 219, 226.
- Pseudoacondroplásico: 199.
 véase acondroplasia y acondroplásico/a/os.
- Psicología de raíces freudianas (ceguera): 33.
- Psicología psicoanalítica: 96.
- Psicópatas: 121.
- Psicopatías: 89.
- Psicopatología: 33, 92, 95.
- Psicosis: 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 152, 158.
 afectiva: 151.
 confusional: 90.
 de Kórsakov: 90.
 delirante aguda: 92.
 endógena/s: 93, 96.
 exógena/s: 94, 96.
 fantástica o parafrenia: 92.
 infantil: 92.
 maniaco-depresiva: 88, 90.
 orgánica/s: 93.
 reactiva o situacional (histérica, de estrés o psicógena): 93.
 tóxica e infecciosa: 93.
- Psicótico o psicóticos: 93, 94, 95, 97, 158.
 síntomas _ : 151.
- Pupila o pupilas (*pupilla*): 24, 25, 149, 175, 236, 312.
- Pulsiones: 96.
 psíquicas: 111.
- Pureza: 252, 358, 429, 432, 436.
 armiño (símbolo de la): 438.
 asociada a la desnudez: 42.
 cordero (evoca la): 408.
 física, cabeza calva o calvicie: 42.
 flor de lis (asociada con): 437.
 fuego (simboliza la): 449.
 moral/de conciencia: 327.
 vestido blanco/manto blanco (simboliza la): 437, 503.
- Purificación o purificaciones: 100, 301, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 327, 328, 336, 337, 338, 347, 348, 364, 432.

purificar: 336, 344.
purificarle/ purificarlo/
purificarme/ purificaron:
 319, 323, 325, 327, 328,
 457.
purificarse: 320, 380.

Quiasma óptico: 26.

Rapado (pelo) o rapada (cabeza):
 118, 374, 485.

Raya (connotación negativa):
 114, 117, 133.

rayado/a/s: 115, 206.
traje: 114, 115, 227,
 230.

Razón:

perder la _: 364.
pérdida de la _: 107.
perdió por completo la _:
 352.

Recelo: 33, 57, 58, 60, 68, 76,
 77, 82, 104.

(Reclusión): reclusa/os: 121,
 137.

recluir: 87.

Rechazo (ante la deficiencia): 34,
 36, 49, 179, 352, 398.

Rechazo contra Dios: 478, 479.

Respeto: 58, 64, 80, 102, 194,
 241, 396, 405, 446, 462.

respeto religioso: 64.

Retina (retina): 23, 24, 25, 26, 28.
ciega: 26.

desprendimiento de: 28.
sensorial: 26.

Retinitis pigmentosa: 28.

Retinopatía diabética: 28.

Retrasado mental: 128.

Ritual o rituales: 45, 48, 98, 99,
 100, 105, 162, 236, 307, 328,
 336, 345, 347.

Rojo (locura, bufonería): 115,
 116, 117, 118, 120, 127, 202,
 206, 208, 224, 227, 484.

Rostro (algo más) alzado
(ceguera): 40.

alza su rostro hacia una
fuerte luz: 402.
inclinado como si se alzase
hacia una posible luz: 72.

(permanece) levantado:
 243.
ligeramente levantado: 77.
(se encuentra) levemente
alzado: 451.

Rubeola: 27.

Sabio loco: 141.

Sacar los ojos (ceguera): 281.

sacaron los ojos: 73, 279.

sacándole los ojos: 291.

sacarle los ojos: 460.

sacarse los ojos: 281.

sacó los ojos: 247.

Sangre: 48, 101, 162, 293, 313,
 314, 325, 326, 327, 328, 344,
 345, 350, 357, 458, 461, 506.

Sangrías: 98, 101.

Secundariamente generalizadas
(crisis): 150.

Sensación luminosa: 23.

Sentido del obstáculo: 32, 37.

Sentimiento ancestral de culpa:
 35.

Sífilis: 27.

Síncope: 151, 176.

Síndrome psicoorgánico: 93.

Síndromes amnésicos:

orgánicos no inducidos

por alcohol u otras

sustancias psicótropas:

90.

inducidos por alcohol o

drogas: 90.

Síndrome de Turner: 180, 182.

Sinrazón: 301, 365, 465.

abad de la _: 129.

Síntomas convulsivos: 153.

Síntomas de trastorno del ánimo:
 151.

Síntomas motores: 153.

Síntomas neuróticos: 89.

Síntomas sensoriales: 153.

Síntomas visuales: 148.

Sintomática/s (epilepsias): 154.

Sistema visual: 22, 23.

Sobrenatural/sobrenaturales:

98, 102, 115, 347.

capacidades: 100, 107.

causa/s (divina/mágica o):

100, 161, 235, 236.

conocimiento: 268.

- contacto/ con lo:* 102.
explicación: 159, 160.
fenómenos: 54, 134.
fuerzas: 347.
intervención: 102.
origen: 99, 100, 104, 513.
poderes: 200, 417.
realidad: 84, 240.
seres: 103, 104.
sobrenatural
deslumbramiento: 236.
sobrenatural potencia: 408.
véase además mundo
sobrenatural.
Socorros mayores: 177.
Socorros menores: 177.
Soledad (ceguera): 33, 79.
Stultifera navis: 107, 108, 110.
véanse además nave de los
necios y barco de los locos.
Suicidio: 159, 266, 302, 321,
 331, 349, 351.
suicida/ suicidaron/
suicidó: 273, 329, 350,
 353.
Superstición o supersticiones:
 30, 35, 36, 38, 54, 107, 160,
 163, 164, 166, 170.
supersticiosas:
creencias (populares) _ :
 58, 164.
(características _): 388.
Tantear (*mano o manos/ bastón,*
ceguera):
a tientas: 81.
bastón que tantea el suelo:
 72.
gesto de tanteo: 275.
tanteando: 72, 79, 248,
 275.
tantear: 81.
mano tantea/ tanteante:
 79, 256, 280, 454.
Tara o taras físicas: 45, 56, 262,
 462, 514.
Temor: 33, 45, 57, 58, 59, 64,
 72, 87, 89, 102, 104, 137, 159,
 176, 276, 298, 310, 331, 358,
 435, 437, 490, 495, 502.
temores: 320.
Temperamento (humores): 476.
colérico: 212.
dominado por la bilis
negra: 132, 471.
melancólico: 101, 132,
 471, 476.
propiamente
melancólico: 134.
oscuro o melancolía: 133.
Temperamentos (los cuatro): 134,
 469, 470, 472, 476.
melancólicos: 101.
Teoría psicoanalítica: 153.
Terminal (fase): 146.
Tics: 152, 176.
Tiflología: 54.
Tono muscular, pérdida: 148.
falta de: 177.
Tonto: 110, 113.
Véanse necedad y necio o
necios.
Toxoplasmosis: 27.
Tracoma: 27, 28, 38.
Tradición o corriente
demonológica: 49, 54, 100.
creencias demonológicas:
 103, 104, 106.
pensamiento demonológico:
 104, 105.
Tráfico de niños (enanismo): 201.
(con deformes para
diversión): 194.
Trajes a cuadros o rombos: 118.
Traje o trajes partidos: 115, 117,
 118, 120, 130.
pantalón de color _ : 202.
sombrero: 128.
Trastorno afectivo: 88.
Trastornos bipolares: 90.
Trastorno de Briquet: 152.
Trastorno/s de conversión (F44):
 152, 153, 156, 158.
con crisis o convulsiones
(F44.5): 152.
con presentación mixta
(F44.7): 152.
con síntomas o déficit
motores (F44.4): 152.
con síntomas o déficit
sensoriales (F44.6): 152.
disociativos y de
conversión (F44.8): 93.
véase conversión.

- Trastorno psicótico breve (F23.8x): 93.
- Trastornos de ideas delirantes: 89, 92.
- Trastornos de la personalidad: 151.
- Trastornos de la personalidad y del comportamiento debidos a enfermedad, lesión o disfunción cerebral (F07): 151.
- Trastornos de somatización (F45): 152, 156.
 véase trastornos de conversión.
- Trastornos del humor (afectivos): 89, 90. Véase *Trastorno afectivo.*
- Trastornos disociativos (de conversión) mixtos (F44.7): 152.
- Trastornos disociativos (y/de conversión): 93, 152.
 de la motilidad: 152.
- Trastornos en el curso del pensamiento: 92.
- Trastorno esquizotípico: 89.
- Trastornos generalizados del desarrollo: 92.
- Trastornos mentales: 87, 89, 90, 93, 99, 151, 367.
- Trastornos mentales orgánicos o sintomáticos, sin especificación: 93.
- Trastornos mentales y del comportamiento: 89, 90.
 debidos al consumo de sustancias psicotropas: 89, 93.
- Trastornos psicomotores: 90.
- Trastornos somatomorfos: 152.
- Tratamiento/ trato/ (se atiende) modo humanitario: 55, 102, 105, 142.
- Tratamiento moral: 142.
- Trepanación o trepanaciones: 44, 98, 99, 137, 160, 165, 166.
- Tristeza: 90, 93, 102, 132, 133, 150, 220, 318, 468, 485.
- Trotamundos: 71, 310.
- Truhán o truhanes: 111, 121, 123, 126, 127, 129.
- Tuerto o tuerta: 66, 67, 81, 82, 234, 242, 244, 388, 389, 390, 391, 433.
- Tullido o tullidos: 76, 135, 424, 516.
- Útero (desplazamientos del): 161, 162.
 migratorio: 162.
- Úvea: 23, 24, 27.
- Uveítis: 27.
- Vagabundo o vagabundos: 56, 57, 62, 66, 68, 71, 75, 107, 108, 135, 141, 227, 230, 387, 484.
- Vagabundeo: *en ceguera:* 33, 54.
 en locura: 108, 304, 361, 363.
- Vagamundos: 89.
- Vaticinio o vaticinios: 64, 102, 350, 439.
- Venda sobre los ojos: 76, 403, 407, 442, 482.
- Veneración (ante la deficiencia): 102, 187.
- Verbalismos: 32.
- Verde o verdes (locura, bufones): 115, 116, 117, 126, 219, 220, 221.
 oscuro: 228.
- Vergüenza, sentimiento de: 162, 184.
- Versión (o vertiente) física (epilepsia-histeria): 146.
 (enanismo): 180.
 véase además dimensión física.
- Vertiente alegórica (epilepsia-histeria): 146.
 (simbólica, enanismo): 180.
 véase además dimensión alegórica/simbólica.
- Vertiente mítica (epilepsia-histeria): 146.
 (mitológica, enanismo): 180.
 véase además dimensión mítica/mitológica.
- Vía óptica: 26, 27.
- Vítreo: Véase *cuerpo vítreo.*
- Yo (El):** 94.
- Zónula de Zinn:** 26.

ÍNDICE DE LÁMINAS E ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE LÁMINAS

PRIMERA PARTE: DEFICIENCIA FÍSICA

CEGUERA COMO REALIDAD (Cap. 1)

p. 29. 1.- MAESTRO DE LOS ANUNCIOS A LOS PASTORES. *Hombre mirándose al espejo (La vista)*. Milán. Colección De Vito. Siglo XVII.

p. 55. 2.- *Cirugía*, del Maestro Rolando de Salerno. Códice N° 1382. Roma. Biblioteca Casanatense. Finales del siglo XIII.

p. 70. 3.- TOUR, Georges de La. *El tañedor de zanfonia*. Nantes. Museo de Bellas Artes. Hacia 1630.

LOCURA COMO REALIDAD (Cap. 2)

p. 91. 4.- BRONZINO, Angiolo. *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*. Londres. National Gallery. 1544-1545.

p. 119. 5.- ANÓNIMO, Escuela francesa. (Detalle). *El Jardín del amor en la corte de Felipe III el Bueno*. Borgoña. Musée de Versailles. Siglo XV.

EPILEPSIA-HISTERIA COMO REALIDAD (Cap. 3)

p. 155. 6.- RICHER, P. *Etapas del ataque histérico. Oeuvres complètes* de Charcot. 1887.

p. 174. 7.- RUBENS, Pieter Paul. *Milagros de San Ignacio de Loyola*. (Detalle). Génova. Il Gesù. Hacia 1617.

ENANISMO COMO REALIDAD (Cap. 4)

p. 185. 8.- TIÉPOLO, Giambattista. *Banquete de Cleopatra*. (Detalle). Venecia. Palazzo Labia. 1746-1747.

p. 193. 9.- *Grupo familiar del enano Seneb*. Cairo. Museo Egipcio. VI Dinastía.

p. 204. 10.- BIRAGO, Giovanni Pietro da. *Gramática latina, de Maximiliano Sforza*. Ms. 2167. Milán. Biblioteca Trivulziana. Siglo XV.

SEGUNDA PARTE: DEFICIENCIA MÍTICA

CEGUERA DESDE LOS MITOS (Cap. 5)

p. 287. 1.- RIBERA, José de, *El Españolito. Bendición de Jacob*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1637.

LOCURA DESDE LOS MITOS (Cap. 6)

p. 317. 2.- *Bacante*. Madrid. Museo del Prado. Entre siglos IV-I a. J. C.

TERCERA PARTE: DEFICIENCIA ALEGÓRICA

CEGUERA DESDE LAS ALEGORÍAS (Cap. 9)

p. 410. 1.- VAN EYCK, Jan (Atribución). *El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XV.

p. 420. 2.- BURNE-JONES, Edward. *La rueda de la Fortuna*. París. Musée d'Orsay. 1883.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

PRIMERA PARTE: DEFICIENCIA FÍSICA

CEGUERA COMO REALIDAD (Cap. 1)

p. 23. Fig. 1.- MITELLI, Giuseppe Maria. *Ejemplar para dibujar (Ver)*, de la serie de grabados *Los cinco sentidos*. Milán, Castello Sforzesco, Civica Racolta Bertarelli. Siglo XVII.

p. 24. Fig. 2.- *Globo ocular*. (LIPPERT, H. *Anatomía: texto y atlas*, de Patzel, V.: *Histologie*, 1948).
1. Retina (*retina*).- 2. Coroides (*choroidea*).- 3. Esclera (*sclera*).- 4. Córnea (*cornea*).- 5. Conjuntiva (*tunica conjuntiva*).- 6. Iris (*iris*).- 7. Cuerpo ciliar (*corpus ciliaris*).- 8. Cristalino (*lens*).- 9. Cámara anterior (*camera anterior*).- 10. Cámara posterior (*camera posterior*).- 11. Pupila (*pupilla*).- 12. Cuerpo vítreo (*corpus vitreum*).- 13. Mácula (*macula*).- 14. Disco del fascículo óptico (*n. opticus*).

p. 27. Fig. 3.- Esquema de la vía óptica. (LIPPERT, H., *Anatomía: texto y atlas*, de Bernninghoff, A., K. Goerttler: *Lehrbuch der Anatomie des Menschen*, vol. 3. 1967).

p. 27. Fig. 4.- Cerebro. Visión en área 17. (LIPPERT, H., *Anatomía: texto y atlas*, de Bernninghoff, A., K. Goerttler: *Lehrbuch der Anatomie des Menschen*, vol. 3. 1967).

p. 38. Fig. 5.- *Arpista ciego de Saqqarah*. (Detalle). Tumba de Patenemheb. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. Finales de la VIII dinastía.

p. 39. Fig. 6.- *Conjunto de músicos en Saqqarah*. Tumba de Patenemheb. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. Finales de la VIII dinastía.

p. 39. Fig. 7.- *Músicos ciegos*. Deir-el-Medina. BARASCH, M. *La ceguera: Historia de una imagen mental*.

p. 39. Fig. 8.- *Arpista ciego*. Tumba de Neferhotep. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. XIII Dinastía.

p. 40. Fig. 9.- *Arpista ciego*. Tebas. Tumba de Amenemhet, N° 82. XII Dinastía.

p. 40. Fig. 10.- *Arpista*. Karnac. Capilla Roja.

p. 40. Fig. 11.- *Arpista*. MONTORO, J. *Los ciegos en la historia*, vol. I.

p. 40. Fig. 12.- *Arpista ciego*. Tebas. Tumba de Nakht, N° 52. XVIII Dinastía.

p. 41. Fig. 13.- *Danza nubia con bailarinas y músicos*. Tebas. Tumba del sacerdote y secretario de Amón, Keinebu. XX Dinastía. (No se conserva).

p. 41. Fig. 14.- *Cantores ciegos*. El-Amarna. Tumba de Meyre I, N° 4. VI Dinastía.

p. 42. Fig. 15.- *Cantor de Tebas*. Tumba de Horemheb, N° 78. XVIII Dinastía.

p. 42. Fig. 16.- *Arpista ciego*. Tebas. Tumba de Neferhotep, N° 50. XIII Dinastía.

p. 51. Fig. 17.- *Enfermo de lepra señala al médico su ojo*. *Cirugía*, de Roger de Salerno. Miniatura de manuscrito, folio 51^r: fig. 8. Siglo XIII.

p. 51. Fig. 18.- *Curando irritación de ojos*. Miniatura de manuscrito. Escuela de Salerno. (s. f.).

p. 52. Fig. 19.- *Oftalmología*. Miniatura de manuscrito. Escuela de Salerno. Londres. British Museum. Siglo XI.

p. 53. Fig. 20.- *Grande Chirurgie*, de Guy de Chauliac. Miniatura. París. Biblioteca Nacional. Siglo XIV.

pp. 59-61 Figs. 21-25.- *Hombre ciego guiado por un muchacho*. Manuscrito Royal 10. E. IV: « Smithfield Decretals » de Gregorio IX, folios 218, 218v, 219, 219v y 220. London. British Museum. Segunda mitad del siglo XIV.

- p. 62. Fig. 26.-** *Siccam pauperiem, lumine cassi: incassum frigimus.* (« Secados por la pobreza, privados de la luz, en vano lloramos »). Estampas de *Pauperum sublevatorum*. (« Sustentamiento de los pobres »). Bélgica. Siglo XVII.
- p. 63. Fig. 27.-** *Nummulus exigitur. Crescer aceruus Sit licet exiguus.* (« Se pide unas monedas. Crece el montón, aunque sea poco »). Estampas de *Pauperum sublevatorum*. Bélgica. Siglo XVII.
- p. 64. Fig. 28.-** RIBERA, José de, *El Españolito. Mendigo ciego y su lazarillo*. Ohio. Oberlin College. Hacia 1632.
- p. 64. Fig. 29.-** HERRERA *El Viejo*, Francisco. *El ciego y su lazarillo*. Viena. Kunsthistorisches Museum. Siglo XVII.
- p. 65. Fig. 30.-** GOYA, Francisco de. *El Lazarillo de Tormes*, también conocido como *El Garrotillo*. Madrid. Colección Gregorio Marañón. 1808-1812.
- p. 66. Fig. 31.-** *Dos músicos ambulantes*. MONTORO MARTÍNEZ, J. *Los ciegos en la historia*, vol. II.
- p. 66. Fig. 32.-** *Retrato de un flautista tuerto*. París. Musée du Louvre. 1566.
- p. 67. Fig. 33.-** *Mendigo ciego*. Ilustración de escultura. CAPDEVILA, M. *La ceguera y el arte*. Favières. San Sulpicio. (s. f.).
- p. 67. Fig. 34.-** CALLOT, Jacques. *Mendigo ciego y compañero*. De la serie *Mendigos*. Colección Howard Daniel. Siglo XVII.
- p. 67. Fig. 35.-** CALLOT, Jacques. *Mendigo ciego*. (s. l.). Hacia 1622.
- p. 68. Fig. 36.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *Violinista ciego*. Grabado. Siglo XVII.
- p. 69. Fig. 37.-** *Caca manus, cacus est furor, at non Vulnera caca tamen.* (« Sucias las manos, sucia es la pasión, pero no las heridas, sin embargo sucias »). Estampas de *Pauperum sublevatorum*. Bélgica. Siglo XVII.
- p. 69. Fig. 38.-** GOYA, Francisco de. *El ciego de la guitarra*. Madrid. Museo del Prado. 1778.
- p. 69. Fig. 39.-** BAYEU, Francisco de. *El ciego músico*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1780.
- p. 71. Fig. 40.-** *Mendigo con cesta*. Manuscrito flamenco 82, folio 207. Baltimore. Walters Art Museum. Principios del siglo XIV.
- p. 72. Fig. 41.-** *Ciego*. Ilustración en *Der Geschichtspiegel* de Georg Philipp Harsdörffer. Nuremberg. 1654.
- p. 72. Fig. 42.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. (Detalle). Viena. Kunsthistorisches Museum. 1559.
- p. 73. Fig. 43.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. La parábola de los ciegos*. Nápoles. Galerías Nacionales de Capodimonte. 1568.
- p. 74. Fig. 44.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. La parábola de los ciegos*. (Detalle). Nápoles. Galerías Nacionales de Capodimonte. 1568.
- p. 74. Fig. 45.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. La parábola de los ciegos*. (Detalle). Nápoles. Galerías Nacionales de Capodimonte. 1568.
- p. 75. Fig. 46.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Dos ciegos que se conducen el uno al otro, caen en un foso*. Bruselas. Bibliothèque Royale Albert I. Siglo XVI.
- p. 75. Fig. 47.-** *Si les aveugles le conduissent...* Estampas de libro anónimo, *La parábola de los ciegos*. Bélgica. Siglos XVI-XVII.
- p. 76. Fig. 48.-** TRAINI, Francesco. *El Triunfo de la Muerte*. Fresco. Pisa. Museo delle Sinopie. Hacia 1335.
- p. 76. Fig. 49.-** ORCAGNA, Andrea di Cione Arcangelo. *El Triunfo de la Muerte*. Pobres que invocan a la muerte. (Detalle). Fresco. Florencia. Museo dell'Opera di Santa Croce. 1348.
- p. 77. Fig. 50.-** GADDI, Taddeo. (Atribución). *Enfermos implorando su curación*. Florencia. Capilla de los españoles. Siglo XV.
- p. 78. Fig. 51.-** ANGÉLICO, Fra. *San Lorenzo distribuyendo limosna*. Fresco. Roma. Vaticano, Capilla Niccolina. 1448-1450.
- p. 79. Fig. 52.-** BERRUGUETE, Pedro. *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XV.
- p. 80. Fig. 53.-** BAYEU, Francisco. *Limosna de San Eladio*. Fresco. Toledo. Catedral. Siglo XVIII.
- p. 81. Fig. 54.-** SÁNCHEZ COELLO, Alonso. *Ana de Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli*. Colección Infantado. Madrid. Siglo XVI.

p. 81. Fig. 55.- CARDERERA, Valentín. *Ana de Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli*. Grabado de la obra *Iconografía Española*. Siglo XIX.

p. 82. Fig. 56.- GOYA, Francisco de. *El tío Paquete o El célebre ciego fijo*. Madrid. Museo Thyssen. 1820-1823.

p. 83. Fig. 57.- LIEVENS, Jan. *Viejo ciego sentado en una silla*. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVII.

p. 83. Fig. 58.- *Extirpación de cataratas*. *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert. Munich. Colección Heinz Goerke. 1739.

p. 83. Fig. 59.- *Extirpación de cataratas*. *Chirurgie* de L. Heister. Frankfurt y Augsburgo. Munich. Colección Heinz Goerke. 1739.

p. 84. Fig. 60.- DIETRICH, Christian Wilhelm Ernst. *El oculista*. (s. l.). Siglo XVIII.

p. 84. Fig. 61.- *Operación de cataratas en el Hôtel- Dieu*. París. Musée Carnavalet. Siglo XIX.

LOCURA COMO REALIDAD (Cap. 2)

p. 95. Fig. 62.- BEHAM, Hans Sebald. (Copia del grabado de). *Dos locos (Los dos bufones)*. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVI.

p. 106. Fig. 63.- *Dibujos de cauterizaciones (de izda a dcha): El maniaco, el epiléptico, el melancólico y el frenético*. Ms. Amplon. Q. 185, fol. 247 v. Erfurt. Wissenschaftliche Bibliothek. Siglo XIII.

p. 107. Fig. 64.- BERRUGUETE, Pedro de. *Auto de fe presidido por Domingo de Guzmán*. Museo del Prado Madrid 1495.

p. 109. Fig. 65.- BOSCH, Hieronymus, *El Bosco. La nave de los locos*. París. Musée du Louvre. Entre 1490-1500.

p. 109. Fig. 66.- DURERO, Alberto. (Atribución). BRANT, S. *La nave de los locos*. 1494.

p. 110. Fig. 67.- BOSCH, Hieronymus, *El Bosco. Concierto en el huevo*. Lille. Musée de Beaux- Arts. Mediados siglo XV.

p. 112. Fig. 68.- GRASSER, Erasmus. *Loco entre rey y canceller*. Innsbruck. Landesmuseum. 1480.

p. 112. Fig. 69.- DURERO, Alberto. (Atribución). BRANT, S. *La nave de los locos*. Basilea. Kunsthalle. 1494.

p. 113. Fig. 70.- HUYS, Peter. *Bufón*, USA. Colección Privada. Hacia 1570.

p. 114. Fig. 71.- TALLER DEL MAESTRO BESANÇON, Jacques de. *Loco y rey*. Ms. lat. 774. París. Bibliothèque Nationale. Hacia 1498.

p. 114. Fig. 72.- BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. (Detalle). Viena. Kunsthistorisches Museum. 1559.

p. 115. Fig. 73.- *Bufón de corte francesa, con capucha, cascabeles y porra*. Ms. Harl 4380 folio I. Londres. British Library. 1411.

p. 116. Fig. 74.- FOUQUET, Jean. *Martirio de Santa Apolonia*. (Detalle). Chantilly. Musée Condé. Hacia 1460.

p. 116. Fig. 75.- *El loco y su cascabel*. LEVER, M. *Le sceptre et la marotte*. Siglo XVI.

p. 116. Fig. 76.- STROBL, Bartolomeus. *La degollación de San Juan Bautista* (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1640.

p. 117. Fig. 77.- *Loco con perro parodiando la vestimenta de un obispo*. Salterio de Lutrell. Ms. 42130 f. 84. Londres. British Library. Hacia 1340.

p. 117. Fig. 78.- BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. El triunfo de la Muerte*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1562.

p. 118. Figs. 79 y 80.- BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. Visión del Mago Hermógenes*. (Detalle). Madrid. Biblioteca Nacional. Merica. 1565.

p. 120. Fig. 81.- Obra flamenca o francesa. *Loco*. Viena. Gemäldegalerie. Siglo XV.

p. 122. Fig. 82.- MORO, Antonio. *Pejerón, loco del conde de Benavente*. Madrid. Museo del Prado. 1544.

p. 124. Fig. 83.- VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El Geógrafo*. Rouen. Musée des Beaux Arts. Hacia 1628-1629.

- p. 124. Fig. 84.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Pablillo de Valladolid*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1632-37.
- p. 125. Fig. 85.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Calabacillas*. Cleveland. Museum of Art. Hacia 1626-1632.
- p. 125. Fig. 86.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El bufón Calabacillas (Bobo de Coria)*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1637-1639.
- p. 126. Fig. 87.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El bufón llamado don Juan de Austria*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1636-1640.
- p. 127. Fig. 88.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1637-1640.
- p. 128. Fig. 89.-** CARREÑO DE MIRANDA, Juan. *El bufón Francisco Bazán*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1684-1685.
- p. 129. Fig. 90.-** *El obispo de los locos*. MILLIN, Aubin Louis. *Antiquités nationales*. Corbeil-Essonnes. Iglesia de Saint-Spire. Siglo XV.
- p. 129. Fig. 91.-** *Medalla del arzobispo de los inocentes*. Amiens. Parroquia de San Fermín. (s. f.).
- p. 130. Fig. 92.-** *Medalla del papa de los locos*. GAZEAU. *Los bufones*. (s. f.).
- p. 131. Fig. 93.-** *La Mère Folie (La Madre Locura)*. LUCOTTE DU TILLIOT, J. B. *Memoires pour servir a l'histoire de la Fête des Foux...* Siglo XVIII.
- p. 131. Fig. 94.-** *Loco en misericordia*. Bélgica. Iglesia de Diest. Siglo XV.
- p. 132. Fig. 95.-** *Mujer afligida*. Nueva York. Metropolitan Museum. Siglo V. a. J. C.
- p. 133. Fig. 96.-** VAN DER WEYDEN, Roger. *Retrato de una dama*. Washington. National Gallery. Hacia 1455.
- p. 133. Fig. 97.-** *Retrato de melancólico*. Estrasburgo. RICHEL, Jostam, en *Das gross planeten buoch sampt der Geomanci, Physiognomi und Chiromanci*. 1558.
- p. 133. Fig. 98.-** RUBENS, Pieter Paul. *Heráclito*. Madrid. Museo del Prado. 1603.
- p. 134. Fig. 99.-** DURERO, Alberto. *El desesperado*. Bartsch 70. París. Bibliothèque Nationale. 1515-1516.
- p. 134. Fig. 100.-** *Portada de Anatomía de la melancolía de Robert Burton*. Bethesda. National Library of Medicine. 1660.
- p. 135. Fig. 101.-** KAUFFMANN, Angelika. *María, la muchacha enloquecida*. Stanford. Colección The Burghley House. 1777.
- p. 137. Fig. 102.-** PRADILLA ORTIZ, Francisco. *Doña Juana la Loca*. Madrid. Museo del Prado. 1877.
- p. 138. Fig. 103.-** DELACROIX, Eugène. *Torquato Tasso en el manicomio*. Colección particular. 1824.
- p. 138. Fig. 104.-** DELACROIX, Eugène. *Torquato Tasso en el manicomio*. Winterthur. Colección Oskar Reinhart. 1839.
- p. 139. Fig. 105.-** METSYS, Quentin. *Vieja mesándose los cabellos*. Madrid. Museo del Prado. Finales del siglo XV, principios del XVI.
- p. 140. Fig. 106.-** CRANACH, Lucas *El Viejo*. *El viejo loco*. Primera mitad siglo XV, mediados siglo XVI. (s. l.).
- p. 140. Fig. 107.-** *Prueba del agua fría como remedio para la locura*. (s. l.). Siglo XVII.
- p. 141. Fig. 108 y 109.-** HOLBEIN, Hans *El Joven*. *Ilustraciones marginales para el « Elogio de la locura »*. 1515.
- p. 142. Fig. 110.-** ROBERT-FLEURY, Tony. *El doctor Pinel liberando de las cadenas a los alienados*. París. Hospital de la Salpêtrière. 1876.
- p. 143. Fig. 111.-** SOROLLA, Joaquín. *El padre Jofré protegiendo a un loco*. Valencia. Diputación. 1887.

EPILEPSIA-HISTERIA COMO REALIDAD (Cap. 3)

- p. 160. Fig. 112.-** *Exorcismo*. París. Musée du Louvre. (s. f.).
- p. 163. Fig. 113.-** *Mujer en crisis histérica*. París. Musée du Louvre. Entre siglos IV-I a. J. C.

- p. 163. Fig. 114.-** *Hombre en éxtasis histérico*. Compiègne. Musée Antoine Vivenel. Entre siglos V a. J. C.- IV d. J. C.
- p. 164. Fig. 115.-** *Energúmenos*. Mianatura de manuscrito sirio. Florencia. Biblioteca. Siglo VI.
- p. 165. Fig. 116.-** *Epilepticus sic curabitur (Cuidados de atención epilépticos)*. Manuscrito Sloane. Londres. British Museum. Finales siglo XII.
- p. 165. Fig. 117.-** *Un médico trata a un enfermo epiléptico con el hierro incandescente*. Colección particular. Siglo XIII.
- p. 166. Fig. 118.-** LANDSBERG, Herrada de. *Jóvenes posesos. Hortus deliciarum (Jardín de delicias)*. Hacia 1175-1185.
- p. 166. Fig. 119.-** *Consejos en las ciudades ante los grandes azotes de plagas de lepra o epilepsia*. Aldebrandin de Sienné, *Livres pour la santé garder (Régime du corps)*. Ms. Sloane. 2435, fol. 25. Londres. British Museum. Fines siglo XIII.
- p. 167. Fig. 120.-** *Carlos II de Inglaterra preparándose para la lanceta y la sangría contra la epilepsia real*. GARCÍA-ALBEA RISTOL, E., *Historia de la epilepsia*. 1685.
- p. 168. Fig. 121.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*. *Bailarines de San Vito en peregrinaje a la iglesia de San Wilibordo*. Viena. Biblioteca Albertina. 1569.
- p. 169. Fig. 122.-** HONDIUS, Henricus. *El Joven*. *Grupo de bailarines de San Vito*. Viena. Biblioteca Albertina. 1642.
- p. 170. Fig. 123.-** PISANO, Nicola. *Milagros realizados por los discípulos de Santo Domingo*. Bolonia, Saint Dominique Siglo XIII.
- p. 171. Fig. 124.-** ROVEZZANO, Benedetto da. *Traslado del cuerpo de San Juan Gualberto*. Florencia. Museo del Bargello. Siglo XVI.
- p. 172. Fig. 125.-** RAFAEL SANTI o SANZIO. *Facsimil de un estudio realizado para el joven poseído en la Transfiguración*. Milán. Biblioteca Ambrosiana.
- p. 172. Fig. 126.-** RAFAEL SANTI o SANZIO. *La Transfiguración*. Roma. Vaticano. 1516-1520.
- p. 173. Fig. 127.-** DELMONT, Déodat. *La Transfiguración*. Musée d'Anvers. Siglo XVII.
- p. 175. Fig. 128.-** RUBENS, Pieter Paul. *Milagros de San Ignacio de Loyola*. Viena. Kunsthistorisches Museum. Entre 1617-1618.
- p. 176. Fig. 129.-** DOMENICHINO o DOMENIQUINO, Domenico Zampieri. *El milagro de San Nilo*. Grotta Ferrata. Abadía. 1610.
- p. 176. Fig. 130.-** SARTO, Andrea del. *San Felipe Neri libera a una poseída*. (Detalle). Florencia. L' Annunziata. Entre finales siglo XV-ppios XVI.
- p. 177. Fig. 131.-** PICART, Bernard. *Representación de los posesos de San Medardo*. Bethesda, Maryland. National Library of Medicine. 1735.
- p. 178. Fig. 132.-** BROUILLET, Pierre André. *Charcot impartiendo una lección sobre la histeria*. VV. AA., *Los hospitales a través de la historia y el arte*. Siglo XIX.

ENANISMO COMO REALIDAD (Cap. 4)

- p. 188. Fig. 133.-** *Enana desnuda junto a una bailarina y un alto cajón*. Gizeh. IV Dinastía.
- p. 188. Fig. 134.-** *Enano con falda corta guiando a un mono (franja superior)*. Tumba de Ty. Saqqarah. V Dinastía.
- p. 189. Fig. 135.-** *Dos parejas de enanos en faldas cortas haciendo joyas*. Saqqarah. Tumba de Mereruka. VI Dinastía.
- p. 189. Fig. 136.-** *Enano joyero*. (Detalle imagen anterior). VI Dinastía.
- p. 190. Figs. 137-138.-** *Enano tocando el arpa*. Gizeh. Tumba de Nikauinpu. Chicago. Oriental Institute Museum. V-VI Dinastía.
- p. 191. Figs. 139 y 140.-** *Enana acondroplásica*. Tumba de Tutankamón. Tebas. Cairo, Museo. XVIII Dinastía.
- p. 192. Fig. 141.-** *El bailarín Djeho o Yedhor*. Saqqarah. El Cairo. Museo Egipcio. XXX Dinastía.
- p. 192. Fig. 142.-** *Cabeza de enano*. (s. l.). 200 a. J. C.
- p. 195. Fig. 143.-** *Enano junto a mujer sentada*. Atenas. Museo del Ágora. Siglos V-IV a. J. C.
- p. 196. Fig. 144.-** *Enano con tímpano bailando sobre una mesa*. Zurich Market. Arete Gallery. Siglos V-IV a. J. C.

- p. 196. Fig. 145.-** *Grotesca figura de enana*. Londres. British Museum. Siglo II a. J. C.
- p. 197. Fig. 146.-** *Enana bailando*. Musée National du Bardo. Túnez. (s. f.).
- p. 198. Fig. 147.-** *Atleta acondroplásico*. Leiden. Rijksmuseum Van Oudheden. (s. f.).
- p. 198. Fig. 148.-** *Enano jorobado*. Toulouse. Musée Saint-Raymond. (s. f.).
- p. 199. Fig. 149.-** *Enano pseudo-acondroplásico*. Florencia. Museo di Archeologia. (s. f.).
- p. 199. Fig. 150.-** *Enano jorobado*. Florencia. Museo di Archeologia. (s. f.).
- p. 202. Fig. 151.-** *El enano Tuold*. Tapiz de la reina Matilde o Tapiz de Bayeux. (Detalle). Bayeux. Centre Guillaume-le-Conquérant. Siglo XI.
- p. 203. Fig. 152.-** FRA ANGÉLICO. (Atribución). *San Romualdo niega al emperador Otón III la entrada en la iglesia*. Amberes. The Royal Museum of Fine Arts. Siglo XV.
- p. 205. Fig. 153.-** VASARI, Giorgio. *Bodas de Ester y Asuero*. (Detalle). Arezzo. Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna. 1548.
- p. 205. Fig. 154.-** VERONÈS, Paolo Caliari. *Moisés salvado de las aguas del Nilo*. Madrid. Museo del Prado. 1580.
- p. 205. Fig. 155.-** VERONÈS, Paolo Caliari. *La familia de Darío ante Alejandro*. (Detalle). Londres. National Gallery. Hacia 1565.
- p. 206. Fig. 156.-** TIÉPOLO, Giambattista. *Banquete de Cleopatra*. (Detalle). Venecia. Palazzo Labia. 1746-1747.
- p. 206. Fig. 157.-** TIÉPOLO, Giambattista. *El juicio de Salomón*. (Detalle). Udine. Palazzo Arcivescovile. 1726-1729.
- p. 208. Fig. 158.-** LAURANA, Francesco. *Triboulet, bufón de la corte*. Paris. Bibliothèque Nationale. 1461-1466.
- p. 209. Fig. 159.-** MORO, Antonio. *El enano del cardenal Granvela*. París. Musée du Louvre. Hacia 1570.
- p. 211. Fig. 160.-** FYT, Jan. *Perro grande, enano y niño*. Dresden. Gemälde. 1652.
- p. 211. Fig. 161.-** VAN MANDER III, Karel. *Giacomo Favorchi*. Copenhagen. Statens Museum. Hacia 1650.
- p. 211. Fig. 162.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. (Discipulo). *Retrato de enano con perro*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1650.
- p. 213. Fig. 163.-** HOUASSE, Michel-Ange. *Retrato de un enano*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XVIII.
- p. 214. Fig. 164.-** MANTEGNA, Andrea. *La Familia y la corte de Ludovico III Gonzaga*. (Detalle). Mantua. Palacio Ducal. Hacia 1474.
- p. 215. Fig. 165.-** SÁNCHEZ COELLO, Alonso. *Retrato de Doña Juana Mendoza, duquesa de Béjar, con su enano*. Colección particular. Hacia 1585.
- p. 215. Fig. 166.-** SÁNCHEZ COELLO, Alonso. (Discipulo). *Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1585-1590.
- p. 216. Fig. 167.-** RIZI, Francisco. *Auto de Fe de 1680*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1683.
- p. 216. Fig. 168.-** RIZI, Francisco. *Auto de Fe de 1680*. Madrid. Museo del Prado. 1683.
- p. 217. Figs. 169 y 170.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Las Meninas, o la familia de Felipe IV*. (Detalle). Madrid. Museo del Prado. 1656.
- p. 220. Fig. 171.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El enano don Sebastián de Morra*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1643-1649.
- p. 220. Fig. 172.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El Niño de Vallecas, Francisco Lezcano*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1643-1646.
- p. 221. Fig. 173.-** VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*. Boston. Museum of Fine Arts. Entre 1631-1632.
- p. 223. Fig. 174.-** VILLANDRANDO, Rodrigo de. *Retrato del rey Felipe IV y el enano "Soplillo"*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1621.
- p. 223. Fig. 175.-** CRAYER, Gaspard de. *Retrato de Felipe IV con un enano*. Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. Palacio de Viana. Entre 1627-1632.

p. 226. Fig. 176 y 177.- BRONZINO, Angiolo. *Doble retrato del enano Morgante*. Florencia. Galleria Palatina. Hacia 1533.

p. 227. Figs. 178 y 179.- CALLOT, Jacques. *Dos enanos de la serie « Gobbi », Enano músico y enano jorobado*. San Francisco. Fine Arts Museum, 1616.

p. 228. Fig. 180.- HALS, Frans. *Bufón tocando el laúd*. París. Musée du Louvre. Hacia 1623.

p. 228. Fig. 181.- VAN DER HAMEN, Juan. *Retrato de un enano*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1626.

p. 229. Fig. 182.- Goya, Francisco de. *Los cómicos ambulantes*. Madrid. Museo del Prado. 1793.

SEGUNDA PARTE: DEFICIENCIA MÍTICA

CEGUERA DESDE LOS MITOS (Cap. 5)

p. 238. Fig. 1.- *Homero ciego*. Copia romana. Munich. Mediados del siglo V. a. J. C.

p. 238. Fig. 2.- *Busto de Homero*. (s. l.). (s. f.).

p. 238. Fig. 3.- *Busto de Homero*. Museo Capitolino. Roma. (s. f.).

p. 239. Fig. 4.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *El Parnaso*. Estancia de la Signatura. (Detalle de Homero ciego). Vaticano. 1510-1511.

p. 239. Fig. 5.- RAFAEL SANTI o SANZIO. *El Parnaso*. Estancia de la Signatura. Vaticano. 1510-1511.

p. 240. Fig. 6.- RIBERA, José de, *El Españolito*. (Obra dudosa). *Homero*. Turín. Galería Sabauda. Siglo XVII.

p. 240. Fig. 7.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Homero dictando a un escriba*. (s. l.). 1663.

p. 240. Fig. 8.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Aristóteles contemplando el busto de Homero*. Nueva York. Metropolitan Museum of Art. 1653.

p. 241. Fig. 9.- REMBRANDT, H. van Rijn. *Homero*. La Haya. Maritshuis. 1663.

p. 241. Fig. 10.- INGRES, Jean Auguste Dominique. *La apoteosis de Homero*. París. Musée du Louvre. 1827.

p. 242. Fig. 11.- JACQUES LOUIS, David. *Belisario pidiendo limosna*. Lille. Musée des Beaux Arts. 1781.

p. 242. Fig. 12.- JACQUES LOUIS, David. *Belisario reconocido por un soldado*. Dijon. Musée des Beaux Arts. Siglo XVIII.

p. 243. Fig. 13.- JACQUES LOUIS, David. *Belisario pidiendo limosna*. (Detalle). Lille. Musée des Beaux Arts. 1784.

p. 244. Fig. 14.- LE BRUN, Charles. *Horacio Cocles*. Londres. Dulwich Gallery. 1642.

p. 245. Fig. 15.- *Fineo y los Boréadas*. Peliké ática de figuras rojas. Boston. Museo. Hacia 450 a. J. C.

p. 246. Fig. 16.- *La embajada para convencer a Aquiles*. Hydria ática de figuras rojas. Munich, Antikensammlungen. Hacia 480 a. J. C.

p. 248. Fig. 17.- POUSSIN, Nicolas. *Paisaje con Orión ciego buscando el Sol*. (Detalle). Nueva York. Metropolitan Museum of Art. 1658.

p. 249. Fig. 18.- *Tobías devolviendo la vista a su padre*. Arquivoltas de la Portada Norte. Catedral de Chartres. Siglo XIII.

p. 250. Fig. 19.- *Tobías devolviendo la vista a su padre*. Biblia de Colonia. (s. l.). 1479.

p. 251. Fig. 20.- BOTTICINI, Francesco di Giovanni. *Los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel con Tobías*. Florencia. Uffizzi. Hacia 1470.

p. 251. Fig. 21.- POLLAIUOLO, Antonio y Piero. *El arcángel Rafael y Tobías*. Turín. Galleria Sabauda. 1460.

p. 252. Fig. 22.- *San Rafael Arcángel*. Barcelona. Archivo Histórico de la Ciudad. (s. f.).

p. 252. Fig. 23.- ESCUELA DE VERROCCHIO. *Tobías y el ángel*. (s. l.). Hacia 1470.

p. 252. Fig. 24.- TIZIANO VECELLIO. *Tobías y el ángel*. Venecia. Gallerie dell' Accademia. 1511.

p. 253. Fig. 25.- METSYS, Jan. *La curación de Tobías*. Douai. Museo de la Cartuja. Mediados del XVI.

- p. 254. Fig. 26.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *El ciego Tobías*. Viena. Albertina. 1651.
- p. 255. Fig. 27.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *El ángel ascendiendo ante Tobías y su familia*. Colección Izquierdo, 1904.
- p. 255. Fig. 28.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *Tobías devolviendo la vista a su padre*. (s. l.). Siglo XVII.
- p. 255. Fig. 29.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *La curación de Tobías*. (s. l.). Siglo XVII.
- p. 256. Fig. 30.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *Tobías acusando a Ana del robo del cabrito*. Amsterdam. Rijksmuseum. 1626.
- p. 257. Fig. 31.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *El ángel abandona a Tobías y a su familia*. París. Musée du Louvre. 1637.
- p. 257. Fig. 32.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *Tobías cura a su hijo*. Bruselas. Hacia 1635.
- p. 257. Fig. 33.-** Autor desconocido. *La curación de Tobías*. Madrid. Colección particular.
- p. 258. Fig. 34.-** LE SUEUR, Eustache. *Vuelta de Tobías*. París. Musée du Louvre. 1646-1647.
- p. 258. Fig. 35.-** LE SUEUR, Eustache. *El ángel Rafael abandona a Tobías y a su familia*. Musée du Grenoble. Hacia 1646-1647.
- p. 259. Fig. 36.-** DOU, Gerrit. (Reciente atribución a Rembrandt). *Tobit ciego y su esposa Ana*. (Detalle). Londres. National Gallery. Hacia 1630.
- p. 259. Fig. 37.-** STROZZI, Bernard. *La curación de Tobías*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. Hacia 1635.
- p. 259. Fig. 38.-** BRANDEL, Petrus. *La curación del ciego Tobías*. Viena. Kunstverlag. Wolfprung. Entre siglos XVII-XVIII.
- p. 260. Fig. 39.-** BAYEU, Francisco. *Tobías y el ángel*. Madrid. Colección particular. Madrid. 1785.
- p. 260. Fig. 40.-** MADRAZO Y KUNT, Luis de. *Tobías y el ángel*. Madrid. Inventario UCM. Facultad de Bellas Artes. Siglo XIX.
- p. 261. Fig. 41.-** *Eneas lleva a cuevas a su padre Anquises mientras su hijo Ascanio abre el camino* (figs. de la izquierda). Hydria ática del pintor de Cleófrades, de Nola. Nápoles. Museo Nazionale. Hacia 480 a. J. C.
- p. 261. Fig. 42.-** *Eneas y Anquises*. Ánfora ática de Vulci. Olimpia. Museo. Hacia 510 a. J. C.
- p. 262. Fig. 43.-** BERNINI, Gian Lorenzo. *Eneas y Anquises*. Roma. Villa Borghese. 1618-1619.
- p. 262. Fig. 44.-** VAN LOO, Carle. *Eneas llevando a su padre Anquises*. París. Musée du Louvre. 1729.
- p. 268. Fig. 45.-** *El castigo de Támiris*. Hydria ática. Oxford. Ashmolean Museum. Hacia 430 a. J. C.
- p. 269. Fig. 46.-** *Tiresias*. Dibujo de una cratera perdida. (Detalle). (s. l.) (s. f.).
- p. 270. Fig. 47.-** *Tiresias y Ulises*. Crátera Lucana. París. Bibliothèque Nationale. Hacia 370 a. J. C.
- p. 271. Fig. 48.-** RAFAEL SANTI o SANZIO. *El castigo de Elimas*. Londres. Victoria and Albert Museum. 1514-1515.
- p. 274. Fig. 49.-** *Edipo cegado*. Urna etrusca. Volterra. Florencia. (s. f.).
- p. 275. Fig. 50.-** *Edipo ciego*. Dibujo de una talla de marfil (realizado por Barasch, M.). Hacia 500 a. J. C. San Petersburgo. The State Hermitage Museum.
- p. 275. Fig. 51.-** *Edipo*. Fragmento de marfil, de una copa homérica. Londres. (s. f.).
- p. 276. Fig. 52.-** LÉVY, Henry Léopold. *Edipo se exilia a Tebas*. París. Musée d'Orsay. Siglo XIX.
- p. 276. Fig. 53.-** TALIBERT, Charles François. *Edipo y Antígona*. Marsella. Musée des Beaux-Arts. Siglo XIX.
- p. 278. Fig. 54.-** *Sansón*. Aurillac. Iglesia de Saint-Géraud. (s. f.).
- p. 279. Fig. 55.-** Vidriera realizada a partir de un dibujo de ARCIMBOLDI, Giuseppe. *Sansón abate el templo de los filisteos*. Milán. Catedral. Hacia 1550.
- p. 280. Fig. 56.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *Sanson cegado por los filisteos*. Francfort. Städelches Kunstinstitut. 1636.
- p. 280. Fig. 57.-** CORINTH, Lovis. *Sansón ciego*. Berlín. Gëmaldegalerie. 1912.
- p. 283. Fig. 58.-** *Isaac bendice a Jacob*. MONTORO MARTÍNEZ, J. *Los ciegos en la historia*, vol. I. Hacia el siglo XII.

- p. 284. Fig. 59.-** GIOTTO. *Jacob recibe la primogenitura de Isaac*. Asís. Basílica Superior de San Francisco. Hacia 1288.
- p. 284. Fig. 60.-** GIOTTO. *Rechazo de Esaú por Isaac*. Asís. Basílica Superior de San Francisco. Hacia 1288.
- p. 285. Fig. 61.-** RAFAEL SANTI o SANZIO. *Isaac bendice a Jacob*. Las Logias (bóveda, detalle). Vaticano. 1516-1519.
- p. 285. Fig. 62.-** RAFAEL SANTI o SANZIO. *Isaac y Esaú*. Las Logias (bóveda, detalle). Vaticano. 1516-1519.
- p. 285. Fig. 63.-** FETTI, Domenico. (Atribución). *Isaac bendice a Jacob*. Gallerie dell' Accademia. Venecia. Siglo XVII.
- p. 286. Fig. 64.-** MURILLO, Bartolomé Esteban. *Isaac bendice a Jacob*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. 1665-1670.
- p. 286. Fig. 65.-** RIBERA, José de, *El Españolito. Bendición de Jacob*. Madrid. Museo del Prado. 1637.
- p. 288. Fig. 66.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *Jacob bendiciendo a los hijos de José*. Kassel. Gemäldegalerie. 1656.
- p. 292. Fig. 67.-** CRESPI, Giuseppe M^a. *Hécuba cegando a Poliméstor*. Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts. Siglo XVIII.
- p. 292. Fig. 68.-** *Pentesilea*. Copa ática. Munich. Antikensammlung. Hacia 460 a. J. C.
- p. 293. Fig. 69.-** *El cegamiento de Polifemo*. Ánfora protoática. Florencia. Museo Archeologico de Eleusis. Hacia 670 a. J. C.
- p. 293. Fig. 70.-** *Cegamiento de Polifemo*. Crátera de cáliz lucana. Londres. British Museum. Hacia 410 a. J. C.
- p. 294. Fig. 71.-** *Ulises y sus compañeros cegando al Cíclope*. (Detalle en copa Laconia). París. Bibliothèque Nationale, Gabinet de Medallas. 560 a. J. C.
- p. 294. Fig. 72.-** CARRACCI, Annibale. *Bóveda con Polifemo*. (Detalle). Roma. Galería Farnesio. Siglo XVI.
- p. 294. Fig. 73.-** CARRACCI, Annibale. *Polifemo y Galatea*. (Detalle). Roma. Galería Farnesio. Siglo XVI.
- p. 295. Fig. 74.-** ALCIATO, Andrea. *La venganza justa*. Ilustración de *Emblemata*. París. 1549.
- p. 295. Fig. 75.-** RUBENS, Pieter Paul. *Polifemo*. Madrid. Museo del Prado. 1636-1638.
- p. 296. Fig. 76.-** TURNER, J. M. William. *Ulises se burla de Polifemo*. Londres. The National Gallery. 1829.
- p. 296. Fig. 77.-** FÜSSL, Johann Heinrich. *Polifemo ciego, sentado a la entrada de su caverna, palpando al carnero bajo el que se ha escondido Ulises*. Colección privada. 1803.
- p. 297. Fig. 78.-** *La huida tras cegar a Polifemo*. Oinochoe protoático. Egina. Hacia 670 a. J. C.
- p. 298. Fig. 79.** CEFISODOTO *El Viejo. Nacimiento de Pluto*. Copia romana de un bronce griego. Munich. Glyptothek. Hacia 370 a. J. C.
- p. 299. Fig. 80.-** VAENIUS o VAN VEEN, Otto. *Emblema XLVII, Pluto*. (s. l.). Siglo XVI.

LOCURA DESDE LOS MITOS (Cap. 6)

- p. 304. Fig. 81.-** DONATELLO, Donato di Nicolo di Betto Bardi. *Atys-amorino*. Florencia. Bargello. Hacia 1440.
- p. 306. Fig. 82.-** *Dioniso*. Ánfora ática de figuras rojas, pintor de Eucárides. Hacia 480 a. J. C. Londres. British Museum.
- p. 306. Fig. 83.-** *Dioniso, Sileno, ménade y Eros*. París. Musée du Louvre. Hacia 370-350 a. J. C.
- p. 307. Fig. 84.-** *Dioniso con tirso entre sátiro y ménade*. Peliké ática de figuras rojas. Londres. British Museum. Hacia 340 a. J. C.
- p. 307. Fig. 85.-** TIZIANO VECELLIO. *La Bacanal o Los andrianos*. Madrid. Museo del Prado. 1518-1519.
- p. 308. Fig. 86.-** CARON, Antoine. *Diseño para las " Imágenes " de Filostrato. Baco y los piratas*. Siglo XVI.

- p. 309. Fig. 87.-** POUSSIN, Nicolas. *Bacanal con “ tañedora de laúd ”*. París. Musée du Louvre. Hacia 1627-1628.
- p. 311. Fig. 88.-** POUSSIN, Nicolas (Atribución). *Triunfo de Baco*. Kansas City. Nelson Gallery-Atkins Museum. Siglo XVII.
- p. 311. Fig. 89.-** *La muerte de Penteo*. Copa ática de figuras rojas. Toronto. Colección Dr. E. Borowsky. Hacia 480 a. J. C.
- p. 312. Fig. 90.-** *Penteo desmembrado por las ménades*. Hidria ática. Berlín. Antikensammlung. Hacia 500 a. J. C.
- p. 313. Fig. 91.-** CARON, Antoine. *Diseño para las “ Imágenes ” de Filostrato. (I18). Las bacantes y Penteo*. Siglo XVI.
- p. 315. Fig. 92.-** *Bacante*. Roma. Palacio de los Conservadores. Siglo IV a. J. C.
- p. 316. Fig. 93.-** DELACROIX, Eugène. *Bacante dormida*. París. Louvre. 1844.
- p. 320. Fig. 94.-** *La locura de Heracles*. Paestum. Hacia 340 a. J. C.
- p. 322. Fig. 95.-** CARON, Antoine (?). *Diseño para las “Imágenes” de Filostrato. (II 22) La locura de Hércules*. Siglo XVII.
- p. 322. Fig. 96.-** ISAC, Iaspar. *Diseño para las “Imágenes” de Filostrato. (II23). Heracles furioso*. Siglo XVII.
- p. 323. Fig. 97.-** Pintor de Anfítrite, de Nola. *El castigo de Ixión*. Londres. British Museum. Hacia 450 a. J. C.
- p. 323. Fig. 98.-** *Orestes a punto de matar a Clitemestra*. Ánfora de figuras rojas, de Paestum. Malibú. J. Paul Getty Museum. (s. f.).
- p. 324. Fig. 99.-** *Orestes, acompañado de Electra y Pílates, da muerte a su madre*. Cerámica ática de figuras rojas. (s. l.). Entre siglos V-IV a. J. C.
- p. 324. Fig. 100.-** *Orestes mata a Egisto*. Vasija ática de figuras rojas. ESQUILO, *Obras completas*. (s. f.).
- p. 325. Fig. 101.-** *Purificación de Orestes*. Lequitos de Asteas. (Atribución). Roma. British School. Siglo IV a. J. C.
- p. 325. Fig. 102.-** *Orestes en Delfos. Sobre él, Apolo sostiene un cerdo para purificarlo*. Crátera de figuras rojas. (ESQUILO, SÓFOCLES Y EURÍPIDES. *Obras completas*). (s. f.).
- p. 326. Fig. 103.-** *Orestes*. Crátera de figuras rojas del pintor de Primato. Vaticano. Siglo IV a. J. C.
- p. 326. Fig. 104.-** *Orestes en Delfos*. Crátera de volutas, de Ruvo. Nápoles. Museo Nazionale. Hacia 370 a. J. C.
- p. 326. Fig. 105.-** *Orestes y Atenea*. Crátera de figuras rojas del pintor de Hearst. Berlín. Roma. British School. Siglo V a. J. C.
- p. 327. Fig. 106.-** BOUGUEREAU, William-Adolphe. *Las Furias persiguiendo a Orestes*. (s. l.). 1862.
- p. 329. Fig. 107.-** TEMPESTA, Antonio. *Erictonio*. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a. *Mitología e Historia del Arte*. (s. f.).
- p. 329. Fig. 108.-** RUBENS, Pieter Paul. *Erictonio*. Vaduz. Colección Liechtenstein. Hacia 1515-1517.
- p. 332. Fig. 109.-** WATTEAU, Antoine. *Júpiter y Antíope*. (Detalle). París. Louvre. 1715.
- p. 334. Fig. 110.-** *La locura del rey Atamante*. Génova. Colección Jacques Chamay. (s. f.).
- p. 337. Fig. 111.-** *Frixo y el carnero*. Anillo de oro. Siracusa. Museo Nazionale. Siglo IV a. J. C.
- p. 337. Fig. 112.-** *Frixo y el carnero*. Plato apulo de figuras rojas. Munster. Universidad. Hacia 320 a. J. C.
- p. 338. Fig. 113.-** *Frixo y Hele*. Ánfora de figuras rojas. Nápoles. Museo Arqueológico. Hacia 440 a. J. C.
- p. 340. Fig. 114.-** *La locura de Licurgo*. Cáliz-crátera, Pintor de Licurgo. Londres. British Museum. Siglo IV a. J. C.
- p. 342. Fig. 115.-** *Nabucodonosor*. Libro de Historias Prodigiosas. Ms. I-36. Londres. Wellcome Library. Siglo XVI.
- p. 342. Fig. 116.-** *El sueño de Nabucodonosor*. PORTER, R., *Historia social de la locura*. Siglo XVII.

- p. 344. Fig. 117.-** *El famoso sanador Melampo tratando a las hijas locas del rey Preto*. París. Musée du Louvre. Siglos VII-VI a. J. C.
- p. 349. Fig. 118.-** *El suicidio de Áyax*. Olimpia. Hacia 575 a. J. C.
- p. 350. Fig. 119.-** TEMPESTA, Antonio. *Muerte de Áyax*. (s. l.). Siglo XVII.
- p. 350. Fig. 120.-** ALCIATO, Andrea. *La espada en manos del loco*. Ilustración de *Emblemata*. París. 1549.
- p. 354. Fig. 121.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo*. *Greta la loca (Dulle Griet)*. Amberes. Museum Mayer van den Bergh. 1562.
- p. 357. Fig. 122.-** *Medea matando a sus hijos*. París. Musée du Louvre. (s. f.).
- p. 357. Fig. 123.-** DELACROIX, Eugène. *Medea enloquecida*. Lille. Musée des Beaux-Arts. Hacia 1836.
- p. 357. Fig. 124.-** DELACROIX, Eugène. *Medea enloquecida*. París. Musée du Louvre. 1862.
- p. 358. Fig. 125.-** MILLAIS, John Everett. *Ofelia*. Londres. Tate Gallery. 1851-1852.
- p. 360. Fig. 126.-** BOULANGER, Giovanni. *Orlando enloquecido de amor*. Sassuolo. Camera dell'Amore, Palazzo Ducale. 1650.
- p. 360. Fig. 127.-** BÖCKLIN, Arnold. *Orlando furioso*. Leipzig. Museum der Bildenden Künste. 1885.
- p. 360. Fig. 128.-** BARRY, James. *El rey Lear llora la muerte de Cordelia*. Dublín. The John Jefferson Smurfit Foundation. Siglo XVIII.
- p. 361. Fig. 129.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *David toca el arpa delante de Saúl*. Frankfurt. Städtisches Kunstinstitut. 1629-1630.
- p. 362. Fig. 130.-** REMBRANDT, H. van Rijn. *David toca el arpa delante de Saúl*. La Haya. Mauritshuis. 1646.
- p. 362. Fig. 131.-** PUCELLE, Jean, y taller. *Saúl arroja su lanza contra David*. Bréviaire de Belleville. Ms. lat. 10484. París. Bibliothèque Nationale. Siglo XIV.
- p. 363. Fig. 132.-** *Saúl arroja la lanza contra David*. Tesoro del Santo Relicario de Sens. Catedral. Siglo X.
- p. 364. Fig. 133.-** DELACROIX, Eugène. *Don Quijote en su biblioteca*. Nueva York. Colección particular. 1824.
- p. 364. Fig. 134.-** BONINGTON, Richard Parkes. *Don Quijote en su estudio*. Nottingham. Castle Museum and Art Gallery. Hacia 1821.
- p. 365. Fig. 135.-** DORÉ, Gustavo. *Don Quijote enajenado*. (s. l.). Siglo XIX.

EPILEPSIA-HISTERIA DESDE LOS MITOS (Cap. 7)

- p. 368. Fig. 136.-** *Pompa dionisiaca*. París. Musée du Louvre. (s. f.).
- p. 368. Fig. 137.** *Ménade en estado de crisis*. RICHER, P., *L'art et la médecine*. (s. f.).
- p. 369. Fig. 138.** *Escena báquica*. Florencia. Galleria degli Uffizzi. (s. f.).

ENANISMO DESDE LOS MITOS (Cap. 8)

- p. 372. Fig. 139.-** *Figura del dios Bes en recipiente para cosméticos*. Nueva York. Colección Norbert Schimmel. h. 1320-1280 a. J. C.
- p. 372. Fig. 140.-** *Bes junto al dios enano Beset*. París. Musée du Louvre. Entre 664-332 a. J. C.
- p. 373. Fig. 141.-** *El dios Bes*. Brooklyn. (s. l.). Dinastías XVIII-XX a. J. C.
- p. 376. Fig. 142.-** *Pigmeos luchando contra grullas*. París. Musée du Louvre. Entre siglos VII-V a. J. C.
- p. 377. Figs. 143 y 144.-** *Dos pigmeos atacando a grullas*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. Segunda mitad siglo V a. J. C.
- p. 378. Figs. 145 y 146.-** *Dos pigmeos luchando contra grullas*. Compiègne. Musée Vivenel. Segunda mitad siglo V a. J. C.
- p. 380. Figs. 147 y 148.-** *Hércules llevando a dos pequeños Cércopes y Detalle de los dos Cércopes*. Malibú. Paul Getty Museum. Siglo IV a. J. C.
- p. 381. Fig. 149.-** *Heracles llevando dos pequeños Cércopes a Euristeo*. Catania. Museo Cívico. Siglo IV a. J. C.

p. 382. Fig. 150.- BOCCHI, Faustino (reciente atribución a ALBRICCI, Enrico). *Gulliver dormido es llevado al carro*. Turín. Colección particular. 1750.

p. 383. Fig. 151.- *Cabios*. Estatuillas en Saint Germain-en-Laye (izq.) y Avignon (dcha.). (s. f.).

TERCERA PARTE: DEFICIENCIA ALEGÓRICA

CEGUERA DESDE LAS ALEGORÍAS (Cap. 9)

p. 389. Fig. 1.- *Doeg el Edomita como tipo del Anticristo, en ilustración Q inicial*. Salmo 52 (51). *Salterio de Corbie*. Amiens. Biblioteca Municipal. Hacia 800.

p. 390. Fig. 2.- *Anticristo*. Incunable *Des Entkrist Leben*. Estrasburgo. (s. l.). Hacia 1480.

p. 390. Fig. 3.- *Satanás sostiene al Anticristo en pañales*. (Detalle del *Juicio Universal*). Venecia. Santa Maria Assunta, isla de Torcello. Siglo XIII.

p. 391. Fig. 4.- Representación del *Anticristo*. Florencia. Biblioteca Laurenziana. Hacia siglo XV.

p. 392. Fig. 5.- *Ciegos*. (HÖLLANDER, E., *La medicina a través de la pintura*). Hacia el siglo XII.

p. 394. Fig. 6.- *Curación de un ciego con saliva*. (HÖLLANDER, E., *La medicina a través de la pintura*). (s. f.).

p. 394. Fig. 7.- *La curación del ciego*. (Dibujo, no se conserva el original). Roma. Catacumba de Domitila. Finales del siglo III.

p. 395. Fig. 8.- *La curación del ciego*. Caja de marfil para medicinas. Vaticano. Museo Sacro. Hacia 315.

p. 396. Fig. 9.- *Ciego de nacimiento*. Pilar esculpido. Toledo. San Salvador. Hacia el siglo VII.

p. 396. Fig. 10.- *Curación del ciego de nacimiento*. Miniatura de un manuscrito griego. Biblioteca Nacional de Atenas. Siglo XII.

p. 396. Fig. 11.- MAESTRO DE HORAS (?). *Milagros de Jesús: La curación del ciego*. Ms. Stowe. 17, folio 135. Londres. British Museum. Hacia 1300.

p. 397. Fig. 12.- GRECO, Doménikos Theotokópoulos, El. *La curación del ciego*. Dresde. Gemäldergalerie. Hacia 1567-1570.

p. 397. Fig. 13.- GRECO, Doménikos Theotokópoulos, El. *La curación del ciego*. Parma. Galleria Nazionale. Hacia 1570-1576.

p. 398. Fig. 14.- *La curación del ciego. La parábola de los ciegos*. Bélgica. Siglo XVII.

p. 398. Fig. 15.- POUSSIN, Nicolas. *Cristo cura a los ciegos*. París. Musée du Louvre. 1650.

p. 399. Fig. 16.- DUCCIO DI BUONINSEGNA, *La curación del ciego*. Londres. National Gallery. 1308-1311.

p. 399. Fig. 17.- LE SUEUR, Eustache. *Cristo cura al ciego de nacimiento*. Postdam. Sanssouci, Bildergalerie. Hacia 1646-1647.

p. 400. Fig. 18.- HOET, Gerardo. *Curación de los ciegos*. Biblia de los Países Bajos. Siglo XVIII. (s. l.).

p. 400. Fig. 19.- *El ciego de Jerusalén*. MONTORO MARTÍNEZ, J. *Los ciegos en la historia*, vol. I.

p. 401. Fig. 20.- LEIDEN, Lucas de. *El ciego de Jericó*. San Petersburgo. Siglo XVI.

p. 401. Fig. 21.- LEIDEN, Lucas de. *El ciego de Jericó*. (Detalle). (s. l.). Siglo XVI.

p. 402. Fig. 22.- ASSERETO, Gioachino, *Cristo cura a un ciego*. Pittsburgh. Carnegie Museum of Art. Hacia 1640.

p. 403. Fig. 23.- *La Iglesia y la Sinagoga*. Manuscrito. Verdún. Bibliothèque de la Ville. Siglo XII.

p. 403. Figs. 24 y 25.- *Sinagoga e Iglesia*. Manuscrito de Horas 44-18, f. 115v-116. Princeton. Art Museum. Hacia siglo XIV.

p. 404. Fig. 26.- *La Sinagoga*. Manuscrito de Uta. Munich. Staatsbibliothek. Principios del Siglo XI.

p. 405. Fig. 27.- *La Sinagoga y un judío cegado por el diablo*. Dibujo de Barasch. Alemania. Catedral de Bamberg. Hacia 1240.

p. 405. Fig. 28.- *La Iglesia y la Sinagoga*. Barasch, del libro de Dibujo de Petris de Funes. Códice 108, folio 43v. Amiens. Biblioteca Municipal. 1197.

p. 406. Fig. 29.- *Sinagoga*. Dibujo de escultura gótica. BIEDERMANN, H. *Diccionario de Símbolos*. Estrasburgo. Portada meridional de la catedral. Siglo XIII.

- p. 406. **Fig. 30.-** LEIDEN, Lucas de. *La Sinagoga*. Coburgo. Kunstsammlungen der Veste. Principios del siglo XVI.
- p. 406. **Fig. 31.-** LEIDEN, Lucas de. *La Iglesia*. Amsterdam. Rijksmuseum. Principios del siglo XVI.
- p. 407. **Fig. 32.-** *Sinagoga*. Alemania. Interior de catedral de Bamberg. Siglo XIII.
- p. 407. **Fig. 33.-** POUSSIN, Nicolas. *Frontispicio para la Biblia. Oeuvres complètes de Nicolas Poussin*. Francia. Siglo XVII.
- p. 408. **Fig. 34.-** RUBENS, Pieter Paul. *El triunfo de la Iglesia*. Madrid. Museo del Prado. 1577-1640.
- p. 409. **Fig. 35.-** RAES F., IAN. *El triunfo de la Iglesia*. Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales. Siglo XVII.
- p. 415. **Fig. 36.-** *La rueda de la Fortuna, un ángel hace girar la esfera celeste*. Leipzig. 1490.
- p. 415. **Fig. 37.-** *Rueda de la Fortuna*. LYDGATE, John. *Troy Book and Story of Thebes*. 1455-1462.
- p. 416. **Fig. 38.-** MAESTRO DE BOECIO. *La rueda de la Fortuna*. BOECIO, M. T. Severinus Boetius. *De consolatione philosophiae*. Londres. Wallace Collection. Hacia 1460-1470.
- p. 416. **Fig. 39.-** *Rueda de la Fortuna*. Ms. 14682. Bruselas. Biblioteca Real. Último cuarto del siglo XIII.
- p. 417. **Fig. 40.-** WEIDITZ, Hans. *La Fortuna*. Ilustración de un texto de Ulrich von Hutten. Alemania. Bibliothek Warburg, II. 1519.
- p. 417. **Fig. 41.-** *La Fortuna*. Ilustración de la obra de Petrarca. París. (s. l.). 1532.
- p. 418. **Fig. 42.-** BELLINI, Giovanni. *Alegoría de la Fortuna alada*. Venecia. Galleria dell' Accademia. 1490.
- p. 418. **Fig. 43.-** BOVILLUS, Carolus. *La verdadera y la falsa Sabiduría. Liber de intellectu*. París. 1510.
- p. 419. **Fig. 44.-** RUBENS, Pieter Paul. *La Fortuna*. Museo del Prado. Madrid. 1636-1638.
- p. 419. **Fig. 45.-** VAENIUS o VAN VEEN, Otto. *La ciega Fortuna cubriendo los ojos de Cupido. Les Emblèmes de l'Amour Humain*. Bruselas. 1667.
- p. 421. **Fig. 46.-** *La Muerte ciega*. París. Notre-Dame, fachada occidental. Hacia 1220.
- p. 422. **Fig. 47.-** *La dance aux Aveugles*. Ginebra. Bibliothèque Universitaire. Siglo XV.
- p. 423. **Fig. 48.-** *La danza de la Muerte*. SCHEDEL, Hartmann. *Liber chronicarum*. Nuremberg. 1493.
- p. 423. **Fig. 49.-** CORDUS, Euricius. *Velatorio. Para la nueva, nunca vista hasta hoy y horriblemente enfermedad llamada sudor inglés*. Estrasburgo. 1529.
- p. 424. **Fig. 50.-** TRAINI, Francesco. *El Triunfo de la Muerte*. Pisa. Museo delle Sinopie. Hacia 1335.
- p. 425. **Fig. 51.-** *Prodigalidad*. RIPA, C. *Iconología*. Siena. 1613.
- p. 426. **Fig. 52.-** *Cupido ciego*. REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Entre siglos XV-XVI.
- p. 426. **Fig. 53.-** GIOTTO (Atribución a discípulos de). *Cupido ciego. Alegoría de la Castidad* (Detalle). Asís. Iglesia de San Francisco de Asís. Hacia 1320-1325.
- p. 427. **Fig. 54.-** *Amor Carnalis*. (Detalle). (s. l.). Hacia 1475.
- p. 427. **Fig. 55.-** FULGOSUS, G. B. *Cupido desarmado*. Frontispicio de *Anteros*. Milán. 1496.
- p. 428. **Fig. 56.-** VON ZERCLAERE, Thomasin. *El Amor disparando contra el Sabio y el Necio. Der Wälsche Gast*. Zürich. Colección privada. Hacia 1380.
- p. 428. **Fig. 57.-** *Cupido ciego, Venus y las Tres Gracias*. París. Bibliothèque Nationale. Siglo XIV.
- p. 429. **Fig. 58.-** *Cupido ciego, Venus y las Tres Gracias*. Copenhague. Biblioteca Real. Hacia 1480.
- p. 429. **Figs. 59 y 60.-** *Cupido atacando a los Dioses Paganos*. París. Bibliothèque Nationale. Siglo XV (fig. superior) y siglo XVI (fig. inferior).
- p. 430. **Fig. 61.-** FRANCESCA, Piero della. *Cupido ciego*. Arezzo. San Francesco. Siglo XV.
- p. 430. **Fig. 62.-** BEHAM, Hans Sebald. *Cupido ciego*. (s. l.). Siglo XVI.
- p. 431. **Fig. 63.-** TIZIANO VECELLIO. *Venus venda los ojos a Amor*. Roma. Galleria Borghese. Hacia 1565.
- p. 431. **Fig. 64.-** MANFREDI, Bartolomeo. *Castigo de Amor*. Chicago. The Art Institute. 1605-1610.

- p. 431. Fig. 65.-** RICCI, Sebastiano. *Castigo de Amor*. (Detalle). Florencia. Palazzo Marucelli-Fenzi. 1706-1707.
- p. 433. Fig. 66.-** *Injusticia*. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.
- p. 434. Fig. 67.-** *Ambición*. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.
- p. 435. Fig. 68.-** *Pecado*. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.
- p. 436. Fig. 69.-** CORRADINI, Antonio. *La Pureza*. (Detalle). París. Musée du Louvre. Entre ss. XVII-XVIII.
- p. 438. Fig. 70.-** *Pudor*. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.
- p. 438. Fig. 71.-** CARTARI, Vincenzo. *Figura para la vergüenza de la mujer parturienta. Imagini delli Dei de gli Antichi*. 1963.
- p. 440. Fig. 72.-** *Cristo flagelado*. Salterio de St. Swithun. Londres. Winchester. British Library. 1150.
- p. 441. Fig. 73.-** *Vida de Jesucristo: el Escarnio*. Manuscrito de Horas 44-18, f. 57. Princeton. Art Museum. Hacia siglo XIV.
- p. 441. Fig. 74.-** ANGELICO, Fra. *El Escarnio*. Florencia. Convento de San Marcos. Siglo XV.
- p. 442. Fig. 75.-** LEIDEN, Lucas de. *El Escarnio*. Amsterdam. Rijksmuseum. 1509.
- p. 442. Fig. 76.-** GUTTUSO, Renato. *Cristo escarnecido*. (s. l.). Siglo XX.
- p. 443. Fig. 77.-** *La Noche ciega*. Berlín. Staatsbibliothek. Hacia 975.
- p. 443. Fig. 78.-** *La Noche*. Verdún. Bibliothèque de la Ville. Principios del siglo XI.
- p. 444. Fig. 79.-** *La Noche ciega guiada por el Día*. Chartres. Catedral. Hacia 1220-1225.
- p. 444. Fig. 80.-** MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI. *La Noche*. Florencia. San Lorenzo, Sacristía Nueva. 1520-1534.
- p. 445. Fig. 81.-** DOSSO DOSSI, Battista. *Noche (o Sueño)*. Dresde. Gemäldegalerie. 1544.
- p. 445. Fig. 82.-** CARTARI, Vincenzo. *Noche (Nyx) con los hermanos Sueño (Hypnos) y Muerte (Thanatos)*. (s. l.).
- p. 446. Fig. 83.-** DURERO, Alberto. *El sueño del doctor*. (s. l.). 1498-1499.
- p. 446. Fig. 84.-** *Ciego en sillería de coro (Lujuria)*. Barcelona. Catedral. Finales siglo XV.
- p. 447. Fig. 85.-** ALCIATO, Andrea. *Mutum auxilium. Emblematum Libellus*. París. 1542.
- p. 447. Fig. 86.-** ALCIATO, Andrea. *Que los hombres se han de favorecer unos a otros. Emblemata*. París. 1549.
- p. 448. Fig. 87.-** WATTS, George Frederick. *Esperanza*. Londres. Tate Gallery. Siglo XIX.
- p. 449. Fig. 88.-** *Religión*. RIPA, Cesare. *Iconología*. Siena. 1613.
- p. 450. Fig. 89.-** BOUDARD, Jean-Baptiste. *Alegoría de la ceguera. Iconologie tirée des divers auteurs. Ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes & généralement à tous les amateurs des beaux arts*. Parma. 1759.
- p. 451. Fig. 90.-** ROMBOUTS, Théodore. *Los cinco sentidos*. (Detalle). Gante. Museum voor Schone Kunsten. Siglo XVII.
- p. 452. Fig. 91.-** RIBERA, José de, *El Españolito. El Tacto*. Pasadena. North Simon Museum. 1613-1616.
- p. 453. Fig. 92.-** RIBERA, José de, *El Españolito. El escultor ciego (El Tacto)*. Madrid. Museo del Prado. 1632.
- p. 454. Fig. 93.-** GIORDANO, Luca. *El Tacto*. Nueva York. Colección Stanley Moss, Riverdale-on-Hudson. 1660.
- p. 455. Fig. 94.-** MECHUS, Livio. *El ciego de Gambazo (El Tacto)*. Florencia. Colección particular. Siglo XVII.
- p. 456. Fig. 95.-** *Santa Cecilia. La Leyenda Dorada*. Siglo XV.
- p. 457. Fig. 96.-** RAFAEL SANTI o SANZIO. *Santa Cecilia entre San Pablo, San Juan Evangelista, San Agustín y Santa María Magdalena*. Bolonia. Pinacoteca Nazionale. 1514.
- p. 458. Fig. 97.-** *San Longinos. La Leyenda Dorada*. Siglo XV.
- p. 458. Fig. 98.-** *El milagro de Longinos*. Sevilla. Biblioteca Colombina. Siglo XV.

- p. 459. Fig. 99.-** MEMLING, Hans. *Crucifixión*. Chantilly. Museo. Siglo XV.
- p. 459. Fig. 100.-** *Santa Lucía. La Leyenda Dorada*. Siglo XV.
- p. 460. Fig. 101.-** COSSA, Francesco del. *Santa Lucía*. Washington. National Gallery. 1473.
- p. 460. Fig. 102.-** TIÉPOLO, Giambattista. *Última comunión de Santa Lucía*. Venecia. Iglesia de los Santos Apóstoles. 1748-1750.
- p. 460. Fig. 103.-** ZURBARÁN, Francisco de. *Santa Lucía*. Chartres. Musée des Beaux-Arts. 1636.
- p. 461. Fig. 104.-** *Santa Lutgarda*. Barcelona. Archivo Histórico de la Ciudad. (s. f.).
- p. 462. Fig. 105.-** *Santa Odilia*. Dijon. Musée des Beaux-Arts. Siglo XVI.
- p. 462. Fig. 106.-** *Santa Odilia librando del Purgatorio a su padre*. Karlsruhe. Museo. Siglo XVI.
- p. 463. Fig. 107.-** *San Francisco de Asís. Legenda Maior*. Madrid. Convento Cardenal Cisneros. Fines siglo XIII y ppios. XIV.
- p. 464. Fig. 108.-** *Santa Anastasia de Sirmio en la hoguera*. La Leyenda Dorada. 1483.

LOCURA DESDE LAS ALEGORÍAS (Cap. 10)

- p. 466 Fig. 109.-** RIPA, Cesare. *Locura. Iconología*. Venecia. 1645.
- p. 466 Fig. 110.-** HOLBEIN, Hans *El Joven. El insensato. Icones historiarum veteris testamenti*. Yale. Beinecke Library. 1547.
- p. 467 Fig. 111.-** METSYS, Quentin. *Alegoría de la Locura*. Nueva York. Colección Held. Entre 1510-1520.
- p. 469 Fig. 112.-** RIPA, Cesare. *Melancolía. Iconología*. Padua. 1611.
- p. 469 Fig. 113.-** RIPA, Cesare. *El melancólico. Iconología*. Roma. 1603.
- p. 470 Fig. 114.-** DURERO, Alberto. *Melencolía I*. París. Bibliothèque Nationale. 1517.
- p. 471 Fig. 115.-** FETTI, Domenico. *La Melancolía*. París. Musée du Louvre. Hacia 1614.
- p. 474 Fig. 116.-** BOSCH, Hyeronimus. *El Bosco. La extracción de la piedra de la locura*. Madrid. Museo del Prado. Entre 1475-1480.
- p. 474 Fig. 117.-** HEMESSEN, Jan Sanders van. *El cirujano*. Madrid. Museo del Prado. Hacia 1550.
- p. 476 Fig. 118.-** BRUEGHEL, Pieter *El Viejo. La extracción de la piedra de la locura*. Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas. Entre 1556-1557.
- p. 477 Fig. 119.-** *Loco de Dios*. Miniatura de Biblia. Ms. 15, folio 236 vº. París. Bibliothèque Sainte-Geneviève. Siglo XIII.
- p. 477 Fig. 120.-** *Dixit insipiens*. Ms. A 165 folio 98v. Estocolmo. Kungliches Bibliotekt. Mediados siglo XIV.
- p. 479 Fig. 121.-** JEAN LE NOIR. *Dixit insipiens*. Salterio de Bonne de Luxemburgo. Nueva York. Metropolitan Museum. Siglo XIV.
- p. 479 Fig. 122.-** *Dixit insipiens*. Los Ángeles. J. Paul Getty Museum. Siglo XIV.
- p. 480 Fig. 123.-** GIOTTO. *Stultitia*. Padua. Capella degli Scrovegni. Hacia 1303-1306.
- p. 481 Fig. 124.-** *Inspiración de Santa Hildegarda de Bingen. Leyenda de Santa Hildegarda*. Oppenheim. 1524.
- p. 481 Fig. 125.-** *Inspiración de Santa Hildegarda de Bingen. Sci vias Domini o Liber Scivias*. Facsimil del *Códice de Rupertsberg*. Abadía de Santa Hildegarda de Eibingen. Entre 1927-1933.
- p. 483 Fig. 126.-** AMMAN, Jost. *Dama con jaula y locos volando*. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVI.
- p. 484 Fig. 127.-** *El loco del Tarot de Marsella*. (s. f.).
- p. 484 Fig. 128.-** *El loco del Tarot austríaco*. Viena. Kunsthistorisches Museum. Hacia 1453-1457.
- p. 487 Fig. 129.-** *San Francisco de Asís es tenido por enajenado mental. Legenda Maior*. Madrid. Convento de Cardenal Cisneros. Fines siglo XIII y ppios XIV.

EPILEPSIA-HISTERIA DESDE LAS ALEGORÍAS (Cap. 11)

- p. 490 Fig. 130.-** CARPACCIO, Vittore. *Un milagro de la reliquia de la Verdadera Cruz*. Venecia, Galleria dell' Accademia. Entre 1494-1505.
- p. 491 Fig. 131.-** GIORGIO, Francesco di. *Curación de una mujer poseída ante la tumba de un santo*. (Detalle). Dibujo de Richer, P. Siena, Palacio Público. Último tercio del Siglo XV.
- p. 492 Fig. 132.-** *Cristo expulsa a los demonios de un poseso*. París. Musée du Louvre. Finales del siglo V.
- p. 492 Fig. 133.-** *Cristo curando al poseído geraseno*. Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. Siglo X.
- p. 493 Fig. 134.-** WIERIX, Joham. *Curación del endemoniado*. Los Milagros de Cristo. Madrid. Biblioteca. Nacional. Siglo XVI.
- p. 493 Fig. 135.-** *Cristo liberando a un poseso*. Rávena. Biblioteca. Siglo V.
- p. 494 Fig. 136.-** *Cristo libera a un poseso y cuida a los enfermos*. París. Bibliothèque Nationale. Siglo XI.
- p. 495 Fig. 137.-** MASSACCIO, Tomasso di Giovanni. (Atribución). *Liberación de un endemoniado*. Filadelfia. Colección J. G. Johnson. Siglo XV.
- p. 496 Fig. 138.-** LE CLERC, Sébastien. *Jesús libera a un joven poseído*. (s. l.) Siglos XVI- XVII.
- p. 496 Fig. 139.-** VAN ORLEY, Bernard. *Curación del niño poseído*. (s. l.). Primera mitad del siglo XVI.
- p. 496 Fig. 140.-** DEGUILLVILLE, Guillaume. *Jesús curando a la hija de la Cananea*. (s. l.). Finales siglo XIV.
- p. 497 Fig. 141.-** VERONÈS, Paolo Caliari. *La adoración de los Magos*. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. 1580-1582.
- p. 497 Fig. 142.-** LOCHNER, Stephan. *San Cornelio*. (Detalle de *Los santos Antonio, Cornelio y Magdalena*). Munich. Alte Pinakothek. Hacia 1440-1445.
- p. 498 Fig. 143.-** *Insignia del peregrino*. Colección A. Forgeais. Siglo XV.
- p. 498 Figs. 144 y 145.-** *Dos medallas*. Colección A. Forgeais. Siglo XV.
- p. 499 Fig. 146.-** ZEITBLUM, Bartholomäus. *San Valentín cura a un epiléptico*. Augusta. Staatsgalerie. Principios siglo XVI.
- p. 500 Fig. 147.-** COSSA, Francesco del. *San Vicente Ferrer*. (Detalle). Londres. National Gallery. Hacia 1470-1473.
- p. 500 Fig. 148.-** MARCAS, Escuela de. *Martirio de San Vito*. Vaticano. Pinacoteca. Mediados del siglo XV.
- p. 501 Fig. 149.-** BERNINI, Gian Lorenzo. *El éxtasis de Sta Teresa*. Roma. Iglesia. Santa Maria della Vittoria, Capella Cornaro. 1645-1652.
- p. 502 Fig. 150.-** RICCI, Sebastiano. *Éxtasis de Santa Teresa*. (Detalle). Vicenza. Iglesia de San Marco in San Girolamo degli Scalzi. Hacia 1727.
- p. 502 Fig. 151.-** PIAZZETTA, Giovanni Battista. *Santa Teresa en éxtasis*. Estocolmo. Nationalmuseum. 1737.
- p. 504 Fig. 152.-** *San Donato libera al hijo del prefecto en Arezzo. La Leyenda Dorada*. Siglo XV.
- p. 505 Fig. 153.-** BURGKMAIER, Hans. (Realizado a partir de un dibujo de). *San Hugo obispo exorcizando a un poseído*. Siglo XVI. (s. l.).
- p. 505 Figs. 154 y 155.-** CALLOT, Jacques. *San Lino (izq.) y otro santo (dcha.) curando a poseídos*. París. Colección Israël Henriët. 1636.
- p. 506 Fig. 156.-** VIVARINI, Antonio. *San Pedro mártir exorciza a una mujer poseída por el demonio*. Chicago. Art Institute. Hacia 1440-1450.
- p. 506 Fig. 157.-** BURGKMAIER, Hans. (Realizado a partir de un dibujo de). *Santa Radegunda, reina de Francia, exorcizando a una joven poseída*. (s. l.). Entre siglos XV-XVI.
- p. 507 Fig. 158.-** *San Zenón, obispo de Verona, exorcizando a una mujer poseída*. Verona. Iglesia de San Zenón. Siglo XI.
- p. 508 Fig. 159.-** PISANO, Giunta. *Curación de una mujer poseída*. Asís. San Francisco. Iglesia Superior. 1230.
- p. 508 Fig. 160.-** BERLINGHIERI, Buenaventura. *Curación de varios posesos*. (s. l.). 1235.

p. 509 Fig. 161.- ARTEAGA, Matías de. *Exorcismo de una monja posesa* N°21. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVIII.

p. 510 Fig. 162.- ARTEAGA, Matías de. *Exorcismo de una monja posesa* N°31. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XVIII.

ENANISMO DESDE LAS ALEGORÍAS (Cap. 12)

p. 514 Fig. 163.- *El enano*. ALDROVANDI, Ulises. *Monstrorum*. Madrid. Biblioteca Nacional. 1642.

p. 515 Fig. 164.- TENIERS, David *El Joven*. *Las tentaciones de San Antonio Abad*. Madrid. Museo del Prado. Siglo XVII.

p. 516 Fig. 165.- Mena, Pedro de. *San Juan de Dios*. Málaga. Catedral.

